l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE

LE NUMÉRO : 4 F. / MAI 1970



168

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'EDUCATION MUSICALE et son Directeur André MUSSON vous présentent leurs compliments et vous prient de noter qu'à dater du 25 mai 1970, l'administration de « L'Education Musicale » sera installée :

3, rue des Ecoles

77 - Bois-le-Roi (Seine-et-Marne)

Téléphone : 437-69-91

C.C.P. (inchangé) : 1 809-65 PARIS

L'insuffisance de nos locaux actuels, du fait de l'importance grandissante de la Revue, nous chasse de Paris.

« L'E.M. » sera diffusée comme toujours. Rien ne sera donc changé à ce sujet. Seuls nos rapports épistolaires avec vous (correspondances, abonnements, etc.), se feront par la nouvelle adresse.

Si votre sac-adresse porte une étiquette comme celle-ci :



cela indique que votre abonnement est arrivé à expiration.

Pour éviter toute interruption dans le service de

« L'Education Musicale »

réabonnez-vous dès la réception du présent numéro en vous conformant aux prescriptions de la page 2 ci-contre.

Quel que soit votre mode de paiement (mandat, chèque bancaire, virement postal), ne manquez pas de joindre votre adresse.

Dans le cas de changement de celle-ci, joignez votre ancienne adresse et 0,75 F pour la confection de nouveaux sacs-adresses.

25e Année — N° 168 1er MAI 1970

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

HECTOR BERLIOZ (1803-1869) : LA DAMNATION DE FAUST (1846) [1]

par Jean MAILLARD

Professeur au Lycée François-Ier, à Fontainebleau

Un lugubre coup de tam-tam (gong de grande taille) doublé par la grosse caisse, vient de ponctuer la signature de l'acte fatal qui lie Faust à Méphistophélès. Pour courir vers ce que Faust croît être la délivrance de Gretchen, Méphisto vient d'appeler deux noirs chevaux aux noms byroniens, « prompts comme la pensée » : un trait saisissant, en crescendo aux cordes, a marqué l'arrivée de ces destriers d'enfer qu'enfourchent aussitôt les deux comparses.

SCENE 17 — COURSE A L'ABIME

Cette chevauchée fantastique inaugure sans doute la série des grandes scènes du même genre ou des poèmes « hippiques » avec lesquels s'illustrèrent des Liszt (**Mazeppa**), Wagner (**Walkyrie**), Ropartz (**La Chasse du Prince Arthur**), Lalo (**Le Roi d'Ys**)... : disons, la série des chevauchées de grande classe, car il ne faudrait pas oublier en passant Rossini (**Guillaume Tell**) auquel se rattache modestement von Suppé (**Cavalerie légère**)... Mais ceci est une autre histoire.

Sur un rythme dactylique extrêmement rapide donné aux premiers violons et auquel les pizzicati des cellos et contrebasses confèrent une souple légèreté, Vortex et Giaour entraînent leurs cavaliers à travers les campagnes. L'horizon ondulé est figuré par la ligne mélodique sinueuse du hautbois solo (**38**)

Dans ce paysage à peine esquissé mais puissamment suggéré, sur ce rythme haletant, une conversation de plus en plus serrée s'engage entre Faust et Méphisto, tandis qu'au pied d'une croix champêtre des paysannes et des enfants psalmodient. Je crois que jamais n'a été citée la source combien touchante de cette modeste supplication pour laquelle Berlioz utilise une mélodie populaire de La Côte Saint-André au sujet de laquelle il écrit, dans les **Mémoires,** au chapitre XLIII : « ... la mélodie de ces (...) litanies est douce, suppliante et triste, comme il convient à une prière adressée à la mère de Dieu... » (**39** et **39 bis**) :

La chevauchée fantastique met en fuite le groupe rustique et la foudre frappe le calvaire qui tombe, brisé. Par une mise en œuvre savamment progressive des masses sonores, Berlioz va donner à l'auditeur une impression, unique à mon avis dans tout le répertoire musical : celle d'une montée implacable et angoissée, et ceci à deux reprises successives, ce qui est un véritable tour de force. Après la croix renversée, des rugissements en notes pédales graves aux bassons, trombones et tubas éveillent en nous, mais

(1) Voir « L'E.M. » nos 163, 164, 166 et 167 de décembre 1969, janvier, février, mars et avril 1970.

démesuré, le souvenir des hurlements des ombres et larves infernales dans l'**Alceste** de Gluck, que Berlioz cite dans son Traité d'instrumentation.

Dieux ! Un monstre hideux en hurlant nous poursuit !

L'instrumentation, enrichie des mille expériences accumulées par le compositeur depuis 1830 rappelle celle du Finale de la **Symphonie Fantastique :**

Quels essaims de grands oiseaux de nuit...
Ils me frappent de l'aile !

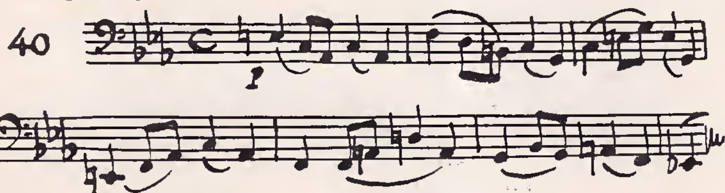
Sur le rythme implacable de la chevauchée se greffent, désarticulés, grotesques, tous ces microrythmes chuintant, cacabant, grinçant... « Apparitions d'épouvante, écrit Boschot. De toutes parts elles surgissent. Elles naissent dans l'air, phosphorescentes, visqueuses. Dans le sillage des chevaux maudits, elles ricanent avec des bouches humaines, et voici que leurs ailes onguiculées s'agrippent aux vêtements de Faust : « As-tu peur ? lui demande négligemment Méphistophélès... Retournons ! »

Un rallentendo, l'abandon du rythme dactylique au profit de notes égales moins rapides, tout cela figure parfaitement l'image de chevaux galopant que leurs cavaliers freineraient rapidement. Mais le tintement du glas réveille en Faust la volonté de sauver Marguerite. Les deux montures se lancent à nouveau dans la course vertigineuse. Le rythme dactylique présente une belle progression sonore : après avoir figuré à une seule partie instrumentale (violons I), puis à deux (violons I et II d'abord, violons II et cellos ensuite), le voici réparti sur les quatre voix supérieures du groupe des cordes, les contrebasses restant seules pour conférer à ce rythme un rebondissement souple et élastique, grâce à leurs puissants pizzicati.

Puis le rythme dactylique se fixe en une note unique, sorte de pédale qui va progresser chromatiquement et suggérer l'angoisse croissante de celui qui n'a jamais connu la peur, du docteur Faust, dont la voix s'associe à cette note tenue :

Regarde autour de nous
Cette ligne infinie
De squelettes dansant,
Avec quel rire horrible
Ils saluent en passant !...

Les montures effrayées secouent leur mors sur de rapides arpèges des violoncelles. Un rythme persistant, sur un motif ondulant qui dessine un horizon bouleversé, basculant, apparaît deux clarinettes, à la clarinette basse et aux quatre bassons (**40**) :



Les voix instrumentales s'amplifient, fantastiques, tandis que les tonnerres roulent sous les sabots apocalyptiques : « Roulement par deux timbaliers, note Berlioz sur la grande partition, avec des baguettes d'éponge sur un tam-tam suspendu par sa courroie. Il faut quelqu'un, ajoute-t-il, pour tenir le tam-tam en l'air pendant que les timbaliers font leur roulement. » Méphisto excite sans cesse les chevaux. Le rythme dactylique s'éparpille en accord répété fortissimo cependant qu'une progression harmonique irrégulière, aux enchaînements chromatiques, se développe en partant du grave :

Il pleut du sang !

Les cors cuivrés mêlent leurs rythmes syncopés à l'exaspération croissante du tutti, lequel parvient à un strepitoso monstrueux alors que Méphistophélès clame :

Cohortes infernales
Sonnez vos trompes triomphantes,
Il est à nous !...
... Je suis vainqueur !

Dans une chute vertigineuse, multipliant au possible un effet déjà utilisé dans la **Taverne d'Auerbach** à la scène VI, les deux cavaliers sont précipités dans le gouffre infernal sur un hurlement d'horreur de Faust.

SCENE 19 ET DERNIERE — PANDAEMONIUM

L'enfer. Faust est livré aux flammes.

Cette scène « infernale splendeur de sonorité », est tout à fait dans le goût de l'étrange et de l'hallucinant selon les compagnons Jeune-France des années héroïques de Berlioz. Le Dictionnaire du diable et de la démonologie publié en 1968 par J. Tondriau et R. Villeneuve par les Editions Gérard & Cie à Verviers dans la Collection Marabout-Université, donne à l'article **PANDAEMONIUM** ou **PANDEMONIUM** : 1. **Capitale de l'Empire infernal où Milton situe le palais de Satan. Construite avec l'or d'une montagne enflammée, travaillée par les anges rebelles, elle a des portes d'airain.** 2. **Par extension, le mot signifie lieu où règnent tous les genres de désordres, de corruption et de perversité.**

Enchaînement sans interruption sur le dernier mot de Méphistophélès dans la scène précédente : « ... **vainqueur !** ». L'orchestre au grand complet donne un accord fracassant de si majeur qui résonne comme son enharmonique ut bémol majeur, sombre aboutissement de la scène précédente. Les contrebasses font entendre un trait grondant alors que le chœur des démons et des damnés « aussi nombreux que possible », lance une acclamation de Victoire : « **Has ! Méphisto !** »

Cette scène se subdivise en cinq parties : chœur d'acclamation, dialogue des Princes des Ténèbres avec Méphisto, triomphe de Méphisto, danse sauvage

et péroraison fulgurante des chœurs et de l'orchestre. C'est l'orchestre seul qui assure la transition avec le récitatif choral qui suit.

On observera ici un nouvel aspect de la somptuosité orchestrale de Berlioz dont un Moussorgsky se souviendra dans **Une nuit sur le Mont-Chauve** ou même dans la scène des hallucinations de **Boris Godounov,** laquelle s'achève dans le même esprit que la dernière partie du **Pandaemonium.**

Les harmonies sont volontairement heurtées, les enchaînements et les successions de tonalités insolites à dessein. Chaque réponse de Méphisto aux Princes des Ténèbres est suivie d'une acclamation de tout l'orchestre et, lorsque les démons apprennent que Faust signa librement l'acte fatal qui le livre à leurs flammes, ils poussent à nouveau leur clameur de triomphe : « **Has ! Has !** ». Trois mesures **alla breve** aux cuivres et bassons : Méphistophélès est soulevé au-dessus de cette foule grouillante qui exécute une danse frénétique sur d'étranges paroles (**41**)

Puis on repose Méphisto afin d'exécuter autour de lui une autre danse caractéristique sur un rythme nouveau, à trois temps (**41** bis) :

Enfin, le chœur termine par une péroraison trépidante (**41** ter ci-après).

On peut évidemment multiplier les descriptions étranges pour cette scène haute en couleur : « ... de sauvages harmonies ajoutent encore à l'effet terrifiant de cette scène... » écrit Prod'homme alors qu'avec sa plume pittoresque, Adolphe Boschot note : « Dans le **Pandaemonium**, les bruits (non plus la musique), violents, formidables, prennent une vie fantastique. Cela grouille comme des larves et resplendit comme la flamme. »

Quoi qu'il en soit, on est en droit de supposer qu'une fois de plus Berlioz a tenté, et réussi, un canular d'envergure, rejoignant en cela l'esprit des sculpteurs des cathédrales gothiques ou celui des Breughel, De Ryckel, Il Civetta... qui ont créé par l'image des scènes infernales ahurissantes, mais loin de parvenir à la grandeur des évocations d'un Dante. L'idée de canular est corroborée par une note de Berlioz à propos de la langue curieuse qu'il utilise :

Tradioun marexil
Fir trudiuxé
Burrudixé...

tout en préconisant une coupure éventuelle et facultative, malheureusement trop souvent adoptée par les chefs. La note dit que « cette langue est celle que Swedenborg appelait la langue infernale qu'il croyait en usage chez les damnés ».

Cette référence semble d'autant plus sérieuse que Berlioz, familier du Cénacle Courbet (voir les Souvenirs de Francis Wey) à l'époque de la composition de **La Damnation**, y rencontrait Charles Baudelaire dont le goût pour les Correspondances fut précisément suscité par ce Swedenborg, docteur d'Upsal (1688-1772) qu'un autre ami de Berlioz, Honoré de Balzac,

nommait le **Bouddha du Nord.** Si l'on accepte d'ajouter foi à ce qu'on prête comme découvertes à Swedenborg dans le domaine de la démonologie, du spiritisme et de l'hypnose, encore faut-il le vérifier. On constate alors, à la laborieuse lecture de son ouvrage **Sur le Ciel et ses merveilles, et Sur l'Enfer, d'après des choses vues et entendues** (1758), que l'auteur ne donne en aucune façon la clef d'un langage démoniaque précis, mais qu'il se limite à quelques remarques telles que la satisfaction des démons qui s'exprime par des grincements de dents, ou leur perpétuelle envie, traduite par des sifflements... C'est tout et c'est peu ! Par contre, si l'on a en mémoire le chahut de la **Taverne d'Auerbach,** on est tenté d'y associer — **cosa ma grande !** — ce chahut d'enfer. Les étudiants chantaient « près d'un bol enflammé » : or, les rythmes du **Pandaemonium,** les acclamations « **Has ! Has !** » ou « **Diff ! Diff !** » ne sont pas sans rappeler les ban, **jubel, vivat** et autres **Ellen** des étudiants du siècle dernier, bien connus du musicien, chantés à Paris ou entendus en Allemagne, en Autriche ou en Hongrie et dont la tradition s'est maintenue en Allemagne jusqu'à leur interdiction par Hitler en 1935. Ces **Vivat !** variaient d'un groupuscule à l'autre et constituaient un moyen infaillible de reconnaissance entre anciens et nouveaux, le signe de ralliement de véritables maçonneries ou, du moins, confréries comme celle toujours vivace, des **Compagnons du Tour de France.** Très particulièrement, en l'occurence, le rite pour « remuer la salamandre » (**Salamander reiben**) qui consiste à porter un toast avec un bol de punch enflammé qu'on traîne suivant des signes précis sur la table ou qu'on frappe sur un rythme déterminé, accompagné d'onomatopées sifflantes et grinçantes.

Par ailleurs, à la même époque, Berlioz s'amusait souvent à forger des langues extraordinaires. On se souvient de la façon dont il manie la « langue canaque » au dernier chapitre des **Soirées de l'orchestre.** C'est en cette langue qu'il avait composé une plaisanterie musicale en forme de chœur aussi drôle que le **chœur de huit mesures pour 402 voix à quatre parties mixtes** (!) **en « une langue celtique inconnue »** qu'on trouve dans les **Souvenirs, bêtises, improvisations, voyages en Belgique et Allemagne,** recueil autographe inédit appartenant au Musée Berlioz de La Côte Saint-André (nº 376 du Catalogue de l'exposition du Centenaire 1969 à la B.N.).

En un rapide decrescendo, le débordement sonore s'affaiblit et se perd sur un accord de fa majeur pianissimo.

Six basses seules font entendre, en récitatif choral, les premières mesures de l'**Epilogue.**

Epilogue - Sur la terre

... Alors l'enfer se tut.
L'affreux bouillonnement de ses grands lacs de flam-[mes,
Les grincements de dents de ses tourmenteurs d'âmes
Se firent seuls entendre ; et, dans ses profondeurs,
Un mystère d'horreur s'accomplit...

Cette transition est fort opportunément confiée aux seules voix humaines, permettant ainsi à l'oreille une détente salutaire grâce à laquelle la seconde partie de l'épilogue prendra un singulier relief. Seules, évocatrices du texte littéraire, les contrebasses donnent une longue tenue dans le grave sur le mot « **... profondeurs** ».

Exclamation sotto voce du chœur : « **O terreurs !** ».

Epilogue - Dans le ciel

L'orchestre, éructant et déchaîné l'instant précédent, se fait impalpable pour évoquer maintenant les harmonies célestes. Quatre violons solos divisés dans l'aigu, les violons I, II et les altos divisés dans le medium s'allient aux soupirs de la petite harmonie, pianissimo en un mouvement majestueux pour évoquer d'immatériels frémissements alors que deux harpes, auxquelles s'associent bientôt les violoncelles divisés en nuance à l'extrême du pianissimo, rendent l'accord de mi bémol majeur avec broderies de la tierce et de la quinte (**42**).

Doux enchaînement au relatif mineur : on retrouve ici note Boschot, l'ambiance séraphique du Sanctus de la Grande Messe des Morts. Les chœurs des Bienheureux implorent :

Elle a beaucoup aimé, Seigneur !...

et, entendues depuis les sphères suprêmes, quatre voix angéliques (quatre jeunes garçons solistes) expriment la clémence du Très-Haut en appelant doucement : « **Margarita !** ».

Apothéose de Marguerite - Chœur d'esprits célestes.

Et voici la fin quasi mystique de **La Damnation de Faust,** le dernier instant de rêve, ô combien choisi, que nous ait accordé Berlioz :

Remonte au ciel, âme naïve
Que l'amour égara...

Dans la lumineuse et sereine tonalité de ré bémol majeur où elles excellent, les harpes égrènent en arpèges l'accord parfais alors qu'un très doux motif de bercement s'établit aux cordes divisées et aux bois. Soprani divisés et premiers ténors chantent d'abord seuls (**43** ci-après).

43. APOTHÉOSE DE MARGUERITE

C'est réellement le bercement de l'âme retournant vers le Père, qu'ont évoqué certains mystiques. Il faudrait pouvoir étendre le commentaire pour souligner les mille nuances délicates du compositeur, dont la palette sonore s'est, sans le moindre essoufflement, renouvelée depuis le début de cette partition magnifique...

L'Apothéose de Marguerite est une glorification extatique et quasi désincarnée de l'Idéal féminin. Gabriel Fauré se souviendra de cette page pour créer l'atmosphère irréelle de l'**In paradisum** de sa messe de **Requiem.**

Le chœur d'enfants appelle, dans une ascension toujours plus idéale, l'amante victime de l'amour : il faut redire, une fois encore, que le sens trobadoresque de la **Domna** était atavique chez Berlioz...

L'Eternel te pardonne, et sa vaste clémence
Un jour sur Faust aussi peut-être s'étendra...

Toujours plus pressantes, les voix du ciel invitent Marguerite à partager la béatitude des Bienheureux cependant que les chœurs, progressivement parvenus à la plénitude du tutti, chantent :

Conserve l'espérance
Et souris au bonheur,
Viens, viens Margarita !...

Dans l'irradiation de l'impalpable poussière harmonique, avec le balancement aérien des cordes et des bois, la **Damnation** s'achève sur de grands accords très doux :

Viens ! Viens !

accords dont je ne chercherai pas s'ils sont d'une écriture « banale » comme d'aucuns l'ont avancé : il ne s'agit que d'une cadence parfaite, mais qui sonne comme rarement on l'aura entendue sonner...

***

A l'instant de conclure, on se sent comme désemparé par ce qui, somme toute, n'est pas un point final : Berlioz a ouvert pour nous les portes du rêve et de l'irréel... Qu'il soit toujours béni pour les prétextes si beaux dont il nous a gratifiés !

L'offense faite aux membres de l'enseignement musical par le reportage de *L'Aurore*, dont notre numéro d'avril s'est fait l'écho, a provoqué de nombreuses réactions et protestations.

Voici la dernière en date que nous tenons à présenter à tous nos lecteurs et amis.

Au précieux réconfort qu'elle apporte aux professeurs, s'y ajoute un hommage auquel tous seront d'autant plus sensibles qu'il émane d'un chef d'Etablissement.

Paris, le 17 avril 1970

Le Proviseur du lycée Honoré de Balzac
à
Monsieur le Rédacteur en Chef
du Journal L'AURORE
100, rue de Richelieu
Paris 2e

Monsieur le Rédacteur en Chef,

Ayant pris connaissance tardivement de votre numéro du 3 mars 1970, traitant de l'enseignement de la musique dans les lycées, je tiens à élever,

— *en tant que Proviseur du lycée Honoré de Balzac, d'abord*

— *en tant que secrétaire régional du syndicat des chefs d'établissements pour l'Académie de Paris, d'autre part,*

la plus vive protestation contre les affirmations de M. Hannier à l'égard des professeurs de musique enseignant dans les lycées. Je déplore que de tels propos puissent être publiés alors qu'ils sont contraires à la vérité. Je puis donner assurance que dans les lycées de l'Académie de Paris, les cours ne sont consacrés ni au sommeil ni au chahut et cette tradition n'existe que sous la plume de ce « professeur » irresponsable.

Je pense que votre bonne foi a été abusée. Aussi, malgré la date tardive, je sollicite l'insertion de cette lettre dans les colonnes de votre journal.

Dans cette attente, je vous prie d'agréer, Monsieur le Rédacteur en Chef, l'expression de ma parfaite considération.

Le Proviseur,
A. BOUCHARA

UNIVERSITE DE PARIS

ADMISSION A L'INSTITUT DE PREPARATION AUX ENSEIGNEMENTS DU SECOND DEGRE (I.P.E.S.)

Année scolaire 1970-1971

Il est ouvert, en 1970, dans les instituts de préparation aux enseignements de second degré (I.P.E.S.) un concours de recrutement de 50 élèves-professeurs d'éducation musicale.

Ces postes seront attribués à la faculté des lettres et sciences humaines de Paris (Sorbonne) et au centre universitaire de Vincennes (qui a statut de faculté) ; leur répartition entre ces deux centres fera l'objet d'un arrêté ministériel.

Ce concours d'admission pour la discipline « Musique », précédemment annoncé (voir « L'E.M. » d'avril 1970, p. 20), aura lieu les **4 et 5 JUIN 1970.**

Dates d'inscription :

Les dossiers d'inscription seront demandés au Centre universitaire Censier, rue de Santeuil **avant le 9 mai.** Ils doivent être déposés complets au Secrétariat de l'I.P.E.S., 17, rue de la Sorbonne - Galerie Robert Sorbon, **avant le 16 mai.**

Modalités du concours :

Les épreuves sont les suivantes :

2 options sont prévues pour chaque épreuve.

Le candidat devra indiquer son choix au moment de l'inscription.

E C R I T

I — **Epreuve tendant à mettre en évidence les aptitudes théoriques et critiques du candidat** (coef. 1).

Dissertation sur un sujet d'**Histoire de la Musique.** 2 sujets au choix (durée : 4 heures).

Cette épreuve est commune aux candidats des options **A** et **B.**

II — **Epreuve pratique de caractère technique** (coef. 1).

- OPTION A

1) **Dictée Musicale** à 1 puis 2 voix.

2) **Harmonisation** écrite d'un chant donné de style vocal (durée : 3 heures ; ou (au choix) Fragment de partition à chiffrer (durée : 1 heure).

- OPTION B

Dictées Musicales : 1) à 1 voix - 2) à 2 voix.

Harmonie. Alterné Basse et Chant jusqu'aux accords de 9e de Dominante inclus (durée : 3 heures), ou (au choix) **Lecture à vue chantée** dans 5 clefs **sans** accompagnement

O R A L

I — **Epreuve mettant en jeu les connaissances et les facultés de réflexion de l'étudiant à partir des disciplines autres que la Musique, inscrites au programme de la section de l'Education Musicale de la Faculté où se présente le candidat** (coef. 1).

- OPTION A

1) Interrogation sur un sujet d'**Histoire des Civilisations** ou sur un sujet de **Littérature** (sujet tiré au sort).

2) Interrogation **Langues Etrangères.**

- OPTION B

Contrôle des connaissances à partir du programme de Français, sous forme de lecture et commentaire de texte.

II — **Epreuve de Pratique Instrumentale** (coeff. 1).

- OPTION A

1) **Exécution Instrumentale.** Instrument et œuvre au choix du candidat.

2) **Harmonisation improvisée** au piano, d'un chant donné (temps de préparation : 5 minutes).

- OPTION B

Exécution d'une œuvre vocale. Au choix du candidat (avec accompagnement au piano).

Lecture à vue au piano (temps de préparation : 3 minutes).

Pour chacune des épreuves prévues ci-dessus, les candidats ont à choisir entre deux sujets se rapportant plus particulièrement, l'un au programme de la faculté, l'autre au programme des classes préparatoires au concours d'entrée au lycée La Fontaine (centre de préparation au professorat d'éducation musicale).

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1969

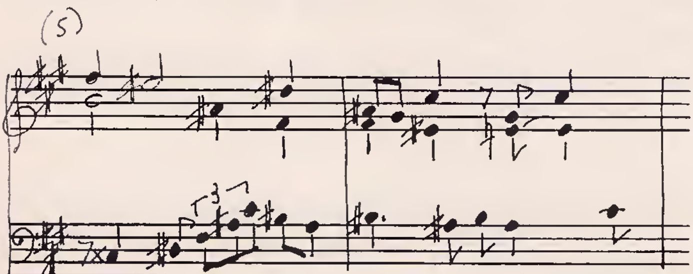
C.A.E.M.-II. - Dictées et Harmonie



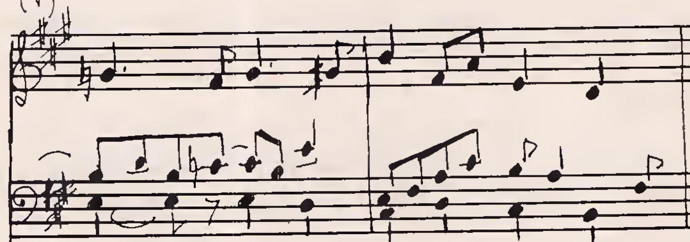






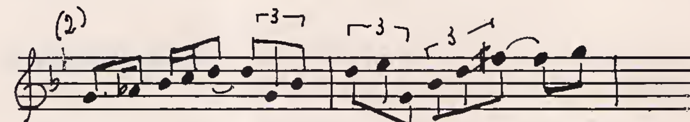


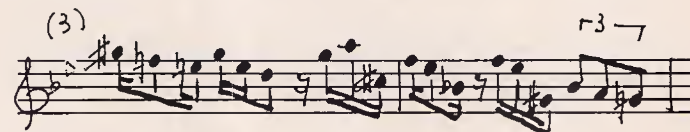


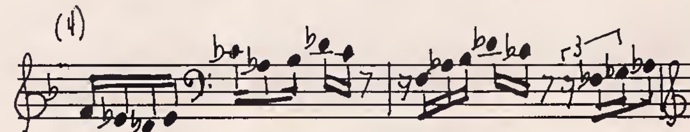






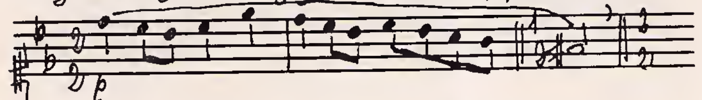


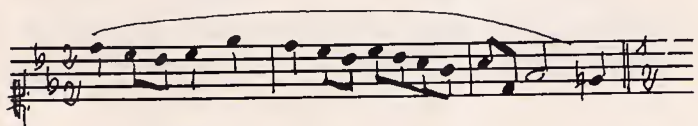




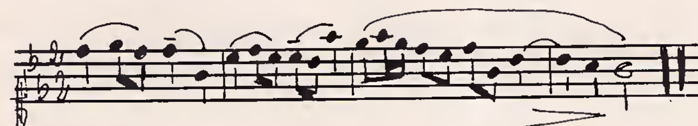


Assez animé (Dans le style d'une chanson populaire)

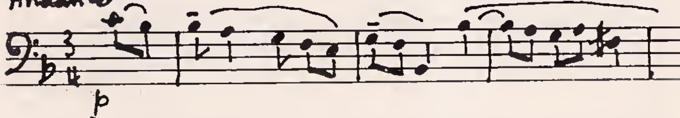


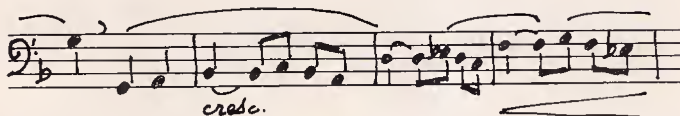


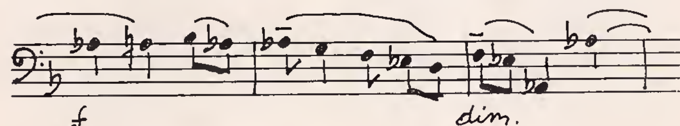


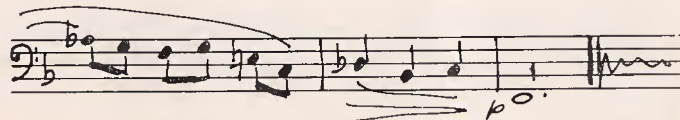


Andante









LA BONNE CHANSON

par Y. HUCHER

Professeur de Lettres

Le bi-centenaire de Beethoven et le centenaire de Florent Schmitt ne devraient pas, me semble-t-il, nous faire oublier qu'en 1870, Paul Verlaine donnait à la poésie française un petit recueil — à la fois émouvant et parfait — **La Bonne Chanson,** dont Gabriel Fauré allait faire, vingt-deux ans plus tard, sa première grande réalisation. Aux « musiciens », nos lecteurs et amis, qui trouveraient cette commémoration prématurée et demanderaient pourquoi nous n'avons pas attendu... 1892, je répondrai simplement qu'il est impossible de trouver sur le marché des disques actuellement en vente en France, un seul enregistrement de **La Bonne Chanson,** en dehors de l'interprétation — d'ailleurs intéressante à plus d'un titre, mais tout de même... — de Fischer-Dieskau (1). Quand notre étude n'aurait pour effet que de suggérer à un éditeur l'enregistrement conjoint, et jamais réalisé — des œuvres verlainienne et fauréenne, **L'Education Musicale** pourrait à bon droit se montrer fière de cet utile résultat. Que ce soit l'un de nos vœux pour 1970...

⁂

« Situation » de Verlaine en 1870 et de Fauré en 1892.

Lorsqu'ils composent leur « **Bonne Chanson** », le poète et le musicien, semblent à vingt-deux ans d'intervalle, avoir bien peu de points communs. Certes, le premier, en dépit de certaines hardiesses « saturniennes » et d'un certain libertinage « galant », s'est efforcé à une sagesse toute parnassienne dans ses deux premiers recueils, **Poèmes Saturniens** et **Fêtes Galantes** ; et, de son côté, le musicien, en dépit de certaines nouveautés d'écriture, est demeuré prisonnier ou victime de son époque et de son milieu, dans les mélodies nombreuses qu'il a déjà écrites depuis **Le Papillon et la fleur,** son opus 1, de 1860. Certes, l'écriture poétique et musicale de **L'hiver a cessé,** dernier poème que Fauré retient de **La Bonne Chanson** annonce les plus sublimes élévations de **Sagesse** et de **La Chanson d'Eve.** Mais, pour le reste, tout semble opposer Paul Verlaine et Gabriel Fauré et menacer la réussite de leur « rencontre ».

Il faut lire les **Confessions du poète** pour comprendre avec quelle lucidité poignante il a conscience de la menace que représente pour lui l'absinthe, « source de folie et de crime, d'idiotie et de honte ». C'est dans l'instant où il vient de lancer cet anathème qu'il va conter « l'apparition » de celle qui aurait pu le sauver et à qui il dut de vivre deux ans de bonheur. Par un soir de juin 1869, vers la fin de l'après-midi, il s'était rendu à Montmartre, rue Nicolet, pour y voir son ami, le musicien Charles de Sivry. La toute jeune sœur de celui-ci — elle n'avait pas seize ans — entra puis, devant le visiteur, fit mine de se retirer. Invitée à demeurer quelques instants, « ils » échangèrent quelques banalités puis elle prit congé. Et ce fut tout. Mais elle était tellement semblable à la femme que Verlaine avait rêvée, « petite, mince... cheveux châtains sur une tête mignonne », parlant tantôt peu, tantôt d'une volubilité « quasi zézayante un peu... » ; pour ses yeux, « gris, la prunelle coulant sans ruse aucune » et ses mains, « toutes petites, toutes belles !... O ces mains, ses mains vénérées... », — tellement semblable à cet idéal, que Verlaine perçoit cet « heureux, inespéré, inespérable hasard qui me mettait cette douce fille sur le chemin mauvais où je sentais bien que j'allais me perdre, sans cet être, presque de raison, qui symbolisait à mes yeux, cette chose presque impalpable mais qu'on sait qui ne mûrira qu'en la Femme désirable, et désirable plutôt pour le cœur et l'esprit qu'aux sens trop peu difficiles, eux, la Jeune Fille dans la gloire rose de sa mystérieuse candeur... ».

(1) Gabriel Fauré, **La Bonne Chanson,** op. 61 par Fischer-Dieskau et Gérald Moore. V.s.M. : Electrola, SME 91 660, 33 t. 30 cm stéréo et mono compensées (avec Mark Lothar, **Musik des Einsamen,** op. 67, par Fischer-Dieskau et un Mitglieder des Münchner Philarmoniker sous la direction de Mark Lothar).

Et dans cette fin d'après-midi, à la stupéfaction de ses camarades, Verlaine refuse le « breuvage abhorré ». Parti peu de temps après dans la campagne proche d'Arras, avec sa mère, il s'ennuie, retourne une fois encore — et non la dernière ! — à son vice, et « sans transition, sans trop se douter de ce qu'(il) allait faire », écrit à Charles de Sivry une lettre « lui demandant tout bêtement, la main de sa sœur ». Trois jours « mortels, éternels » se passent et vient la réponse encourageante, presque une promesse. Mais écoutons le poète. « C'était divin et ça commençait à ravir, mon idylle. Et c'est de ce moment que je conçus le plan, si le mot ne vous semble pas trop ambitieux pour un si mince ouvrage, de cette **Bonne Chanson,** qui se trouve, dans le bagage assez volumineux de mes vers, ce que je préfèrerais comme sincère par excellence, et si aimablement, si doucement, si purement pensé, si simplement écrit... » Tel est le jugement que Verlaine portait sur son œuvre en ces **Confessions** écrites en 1894.

Le petit ouvrage contenait quelques-uns des poèmes, mais quelques-uns seulement, que le fiancé adressait chaque jour à l'aimée au prénom « carlovingien », Mathilde. Ces fiançailles furent prolongées par la maladie de la jeune fille puis de sa mère, frappées tour à tour par l'épidémie de petite vérole et le mariage, lui-même, fixé au 11 septembre 1870, faillit encore ne pas avoir lieu en raison de l'appel sous les drapeaux de tous les hommes non mariés de la classe 1864, celle du fiancé !

Tels sont, dans leur simplicité, les faits que va chanter **La Bonne Chanson,** tendre et naïve idylle que le poète vécut avec l'instinct du malheureux qui, noyé, tente un dernier effort pour se sortir la tête de l'eau, l'instinct de l'homme qui de toutes ses forces, fait effort sur soi-même, au sens le plus poignant et le plus désolant du terme, pour se corriger, se sauver de ses vices...

Rien de comparable dans la « situation » de Gabriel Fauré qui ouvre le cher recueil pour y choisir les poèmes dont il s'inspirera.

En effet, Gabriel Fauré vient d'avoir quarante-six ans. Il a épousé, huit ans plus tôt, Marie Frémiet, la fille du sculpteur. Faut-il rappeler qu'avant cette union, le musicien s'était senti très attiré par l'originale beauté de Marianne Viardot, fille de l'illustre cantatrice, Pauline Viardot ; mais devinant combien l'influence de celle-ci risquait de l'entraîner vers la musique dramatique, domaine alors fort éloigné de ses goûts et de ses projets, Gabriel Fauré avait sacrifié ce premier amour, non sans un réel chagrin, pour satisfaire à son idéal artistique. Lorsqu'il entreprend le cycle de **La Bonne Chanson,** le musicien est en tout point dissemblable du poète : celui-ci promenait une calvitie inquiétante et précoce, celui-là portait une chevelure encore docilement courbée sur ses tempes ; la douceur nonchalante de ses yeux cerclés de bistre s'opposaient aux brusques éclats lubriques du regard verlainien ; un beau visage, une élégance naturelle, tout retenait, tout charmait dans le musicien tandis que l'atroce laideur du jeune poète l'éloignait des femmes et pourrait même nous laisser un doute sur les sentiments que l'innocente Mathilde put concevoir pour lui. En 1870, Verlaine petit employé à l'Hôtel de Ville, jeune marié qui s'efforce pour un an encore à oublier ses vices, paraît aux dîners des « horribles bonshommes », choque et inquiète plus qu'il n'attire la sympathie ; son seul titre de gloire, c'est sa rencontre avec Victor Hugo qui, à Bruxelles, en août 1868, lui a récité des strophes entières des... **Poèmes Saturniens** ; 1870, l'illustre poète portera le jugement que l'on sait : « une fleur dans un obus ». En 1891, Gabriel Fauré est l'enfant chéri de ce cercle alors très mondain mais où l'on fait de la bonne musique, la Société Nationale dont il a été élu secrétaire en 1874 ; il est classé dans l'estime de ses aînés, Saint-Saëns, Lalo ou Franck, et très lié à ses contemporains et cadets, d'Indy, Duparc, Chausson ou Chabrier. Il est titulaire du grand orgue de la Madeleine — une plume malicieuse l'appelle même « l'organiste des Madeleines » —, et il a pénétré dans le monde du théâtre avec ses partitions de musique de scène pour **Caligula** (1887) et **Shylock** (1889). Il revient de Venise où il a fait un séjour au palais Vendramin loué par la princesse de Scey-Montbéliard et il en rapporte les **Cinq Mélodies** qui précèdent immédiatement la composition de **La Bonne Chanson.**

Non, vraiment, rien ne semble pouvoir rapprocher Verlaine et Fauré, qui d'ailleurs ne se connaissent pas, et pour cause ! — le poète qui a fait la courte expérience d'un bonheur fugitif avant de devenir le « pauvre Lélian » et de sombrer dans l'indescriptible horreur des dix dernières années de sa vie où semble l'avoir jeté la mort de sa mère (1886) —, et le musicien fêté, adulé, qui va être nommé inspecteur des Conservatoires de province et recevra de l'Académie des Beaux-Arts le Prix Chartier (1893) pour l'ensemble de son œuvre de musique de chambre. Mais ces deux créateurs, si différents par leur physique et leur tempérament, leurs goûts et leur « monde », ont en commun un bien autrement précieux : leur art. Dans la nécessaire influence parnassienne, Verlaine a puisé les secrets de son « métier » et la technique du vers ; par la discipline de l'école, Fauré a appris l'art d'écrire et la soumission, enrichissante pour qui en est digne, à une sévère technique ; dans le courant du mouvement symboliste, le poète a la révélation de cette certitude que la poésie est l'art de « suggérer » et que cela ne peut se faire que par l'emploi du symbole ; dans les hésitations inquiétantes de la fin de ce XIXe siècle, le musicien comprend combien l'heure est particulièrement « difficile pour un musicien qui veut être vraiment original » ; ni conservateurs ni révolutionnaires, l'un et l'autre pourraient reprendre à leur compte la parole d'André Messager : « J'ai été aussi loin qu'il était possible dans ce qu'il était permis. » Enfin, et pour nous limiter, Verlaine pressent qu'après la liberté de la forme romantique et la perfection de la plastique parnassienne, le langage poétique doit tendre vers la musicalité, tandis que Fauré comprend qu'à Berlioz, Wagner et Liszt, doivent répondre des voix plus discrètes, des harmonies plus intimistes ;

Verlaine préférera l'impair et Fauré substituera à l'accord plaqué son arpège modulant, décoratif sans doute, mais surtout « mélodie de l'harmonie ». L'union de Verlaine et de Fauré, c'est peut-être par un jugement de Ravel que nous pouvons le mieux nous l'expliquer : « La déclamation fauréenne, précise l'auteur de **Shéhérazade**, toujours mélodique, parvient à surprendre la musique **fugace** du langage français, moins apparente par exemple que celle du langage italien, mais combien **plus délicate** et partant **plus précieuse** ! » : c'est dans l'application au poète et au musicien des trois adjectifs soulignés à dessein, que nous trouvons le secret de leur étonnante union au sein du petit recueil de **La Bonne Chanson.**

La Bonne Chanson, de Verlaine.

« Petit recueil », tel fut bien le dessein de Verlaine qui, nous l'avons dit, ne retint qu'une infime partie des poèmes quotidiennement écrits pour Mathilde : il en supprime rigoureusement tout ce qui pourrait évoquer le madrigal bourgeois et même le caractère « estampe libertine » de certaines pièces dont trois se retrouvent dans ses **Oeuvres posthumes, I.** Il compose ainsi, comme il le dit dans le poème dédicatoire,

« ... ce petit livre,
« Où plein d'espoir chante l'Amour. »

« **L'espoir** », c'est évidemment l'espoir du bonheur auprès de « **La Compagne qu'enfin il a trouvée...** » (I) en Mathilde « **Toute grâce et toute nuances / Dans l'éclat doux de ses seize ans** » (II), dont il avait aimé l'apparition «**En robe grise et verte, avec des ruches**», et la voix, « **de la musique fine** » (III), Mathilde dont il a fait « **Une Sainte en son auréole, / Une Châtelaine en sa tour** » (VIII). L'espoir, c'est encore le sentiment qu'on nourrit dans l'absence, « **... le moins clément de tous les maux** » (X), en parlant « **de choses et d'autres** » (XIII), en rêvant « **De l'ombre nuptiale et de la douce nuit (...) / Impatient des mois, furieux des semaines** » (XIV).

Mais **La Bonne Chanson** verlainienne, c'est bien autre chose : c'est surtout un cri pathétique, sincère, qui confère au recueil son accent émouvant, sa haute valeur humaine : c'est le cri d'un poète qui veut changer cette vie qu'il évoque (autant qu'il le peut devant une ingénue !) telle qu'elle était : « **... ma route, — avec le paradis au bout.** » (XVI). Si le poète « **saturnien** » a la prescience de son malheur, au moins pour un temps veut-il croire que «**La dure épreuve va finir.**» (XI), que « **... des cris prolongés de chouette** » (VII) ne lui causent plus aucune inquiétude et qu'il connaîtra ce bonheur simple : « **Le foyer, la lueur étroite de la lampe** » (XIV). Pour nous qui connaissons l'anéantissement brutal et rapide de ce rêve, les sursauts de conversion qui inspireront **Sagesse** et **Amour** et l'abominable rechute finale, cette volonté de guérison et de bonheur — de bonheur par la guérison — ne peut être que plus émouvante encore et c'est en cela que le titre prend tout son sens ; **La Bonne Chanson** : un simple et banal adjectif prend une résonance inattendue et tragique ; en cela, il est le symbole du miracle qui transforme une confidence banale et médiocre pour en faire l'un des soupirs les plus poignants qu'ait jamais exhalé un cœur humain.

La Bonne Chanson, de Fauré.

Gabriel Fauré ne s'y est pas trompé et le musicien a, d'instinct, deviné vers quels poèmes il devait aller : des vingt et un poèmes, il n'en a retenu que neuf (classés dans l'ordre suivant : VIII, IV, VI, XX, XV, V, XIX, XVII, XXI), qui tous, nous allons le voir, contiennent l'écho, l'aveu ou le cri déchirant du drame verlainien et dont la disposition (même si elle est partiellement commandée par les nécessités structurales d'un « **cycle** » mélodique) insiste sur ce caractère dominant : c'est pourquoi apparaît tout d'abord la « **Sainte en son auréole** » (n° 1) ; au centre, le poète évoque les « **chemins perfides** » qu'il a trop longtemps suivis (n° 4) et implore la « **Pâle étoile du matin** » (n° 6) après avoir dit sa « **peur** » (n° 5) ; enfin, comme le poète, le musicien achèvera son recueil par l'affirmation d'un bonheur auquel on voudrait croire puisque « **L'hiver a cessé** » (n° 9).

En feuilletant maintenant le précieux petit recueil qui unit à tout jamais les noms de Verlaine et de Fauré, en effeuillant ce « **délicieux bouquet de poétiques fleurs** », comme disait Banville qui n'en avait pas senti toute la profondeur, nous n'allons faire que confirmer ces sommaires impressions.

Ces neuf mélodies sont construites tantôt à un mouvement, le plus souvent à deux ; pour la dernière strophe ou l'ultime distique, un apaisement, un alanguissement se produit que l'écriture musicale exprime avec un charme délicieux. C'est ici qu'il faut parler non pas d'accompagnement, mais de revêtement instrumental. A l'exception des n°s 2, 5 et 8, en effet, les six autres pièces confient au piano un rôle essentiel que les contemporains n'ont pas toujours compris et que Fauré hérite directement de Schumann.

Certes, ce n'est pas en interrogeant le choix et l'agencement des tonalités, que l'on découvrira le secret d'une telle réussite. On peut évidemment noter que la tonalité de sol majeur apparaît deux fois (n°s 2 et 8) et trouve son relatif mineur au centre du cycle (n° 5) ; que la tonalité finale de si bémol majeur s'annonce dès le n° 7 ; que l'on passe tout naturellement du majeur au mineur par le rapprochement des deux pages en fa dièse (n°s 3 et 4) dont n'est guère éloigné le n° 6 en ré bémol majeur. Tout au plus peut-on noter la facilité toute naturelle avec laquelle on passe de l'une à l'autre de ces tonalités instinctivement choisies par l'art délicat du musicien. Mais il faut également indiquer ce qu'une étude détaillée confirmerait ; ces tonalités « **répondent** » à la « **couleur** » ou à la « **nuance** » des poèmes qu'elles enrobent ; nous n'en donnerons qu'un exemple : le passage du mineur au majeur (n° 5) pour passer de l'inquiétude tourmentée que disent les quatre premières strophes de « **J'ai presque peur...** » (XV) écrites en une seule période, à « **l'immense espoir** » qu'affirment les deux derniers quatrains.

On arriverait aux mêmes conclusions en étudiant le choix et l'agencement des mouvements : six mélodies sont écrites **Allegro** ou **Allegretto**, une seule **Quasi Adagio** — et encore, ce mouvement alterne-t-il avec un **Allegro** — ; on ne discerne pas plus le procédé d'alternance entre les temps vifs et lents qu'entre les tonalités majeures et mineures. Certes, le musicien a éliminé les poèmes écrits en forme libre (I, VII, IX, X, XIV, XVI) et il s'appuie sur la forme strophique qui commande la structure même de la mélodie ; mais l'utilisation par le poète des rythmes de quatre, cinq, sept, huit, dix ou douze pieds n'impose aucune loi au musicien dans le passage d'un mouvement à l'autre. Là encore, l'union est instinctive et se révèle moins par le rythme du vers et le mouvement de la mélodie que par la pulsation intérieure commune à l'un et à l'autre. Là encore et pour choisir, on étudiera avec profit « **La Lune blanche...** » (poème VI et mélodie n° 3) : trois strophes de cinq vers de quatre pieds, séparées par un vers isolé sauf par sa rime. Le musicien écrit alors une « mélodie » dans la forme couplets et refrain, chaque partie étant caractérisée, avec une musique différente, par le rythme et la tonalité, et en cela il respecte la coupe poétique. Mais, ce faisant, il écrit également un véritable « **lied** » de **forme a - b - a'** par sa tonalité, la musique étant différente et le rythme binaire (3/4) isolant la troisième strophe des deux premières écrites en rythme ternaire (9/8).

La Bonne Chanson, de Verlaine et Fauré.

S'il y a union du musicien au poète, elle est donc plus d'instinct et d'âme que volontaire et cérébrale, et c'est bien ce que confirme la synthèse que l'on peut tenter pour finir. Pour « **Une Sainte en son auréole** » (quatre quatrains d'octosyllabes), le chant traverse de délicates harmonies, jusqu'à l'évocation du « **nom Carlovingien** », Mathilde, et c'est une mélodie à chanter toute en demi-teintes, avec un seul bref éclat pour évoquer le « **frais sourire triomphant** ». Pour l'explosion de joie « **Puisque l'aube grandit** » (sept strophes d'alexandrins dont le musicien n'a retenu que les quatrains 1, 2, 5 et 7), Fauré a entendu cette musique du matin, l'hymne du soleil sur la rosée. Dans la tonalité nuptiale de sol majeur, mais vite modulante, de vastes arpèges flottent au vent. La mélodie hésite de la douceur à l'éclat, comme le fiancé hésite entre le vous pudique et le tutoiement amoureux. Le vent tombe ; le piano s'attarde à un rythme de berceuse, et sur le vœu définitif, par une charmante coquetterie, le musicien tente une fausse sortie en fa majeur, sur une tenue de la voix qui sait cependant imposer la tonalité que le piano, dans une gerbe d'espoir, fait monter jusqu'à l'aigu, d'un geste définitif et parfait. Suit le bel Andantino « **La lune blanche** », où l'on retrouve une phrase mélodique qui rappelle **Lydia**, et dont nous avons analysé les rapprochements rythmiques. Le thème initial reparaît dans « **J'allais par des chemins perfides** » (tercets d'octosyllabes) et, marié à un fragment du motif de la précédente page, forme la conclusion de cet appel au bonheur par l'amour « délicieux vainqueur ».

Vient « **J'ai presque peur...** » (quatrains d'octosyllabes) où le musicien sait traduire exactement les deux thèmes du poème, marquant ainsi la parfaite alliance de la musique et de la poésie : pour la crainte de celui qui aime, il a déterminé une tonalité mineure, et déroulé sa mélodie, note contre syllabe, sur des contre-temps haletants et serrés que frisent parfois des bribes de chant et que ne trouble pas une anxieuse montée du contre-chant ; pour le trouble du cœur épris, c'est dans la tonalité majeure que la voix s'élève sur un doux balancement de l'instrument qui chante d'une voix propre. Mais après l'exaltation passionnée de l'aveu, viendra l'instant émouvant du premier tutoiement, instant où le musicien trouve le secret d'une totale union avec le poète, mieux que n'ont su le faire Schubert et Schumann en deux lieder, **Le Secret** et **Impatience,** que Fauré nous rappelle ici. « **Avant que tu ne t'en ailles...** » est un poème caractéristique de Verlaine par sa structure rythmique (7 + 7 +3 + 7). On entend résonner de gais appels de cailles dans cette mélodie, la plus écrite, la plus savante du recueil par sa mobilité de mouvement et l'union étroite et soutenue de la voix et du clavier (voir en particulier, les cinq mesures écrites sur les paroles « **Quelle joie parmi les champs de blé mûr** »), tout cela pour finir dans le « **soleil d'or** » de la chaude — et non de l'éclatante ! — tonalité de ré bémol. Mélodie vocale et intervention proprement symphonique, en raison de la richesse de l'écriture pianistique, alternent, jusqu'à l'évocation intimiste finale, dans « **Donc, ce sera par un clair jour d'été...** ». Enfin, après l'innoncente interrogation « **N'est-ce pas...** » que terminera un accord majeur, hélas !... immérité, Fauré achève, avec Verlaine, par « **L'hiver a cessé...** » : c'est ici une récapitulation des thèmes exposés (appel des cailles et reprise du thème de la septième mélodie, toujours plus allègre et plus sonore, et du rythme ternaire de la mélodie initiale), — ce qui contribue encore à donner à ce recueil son allure de véritable cycle, en cette page d'où Fauré a exclu tout ce qui pourrait être inquiétude ou angoisse de l'avenir pour terminer dans la joie ce « **lumineux poème d'amour** ».

« **S'il y a union du poète au musicien...** » écrivions-nous plus haut. Pour nous, cette union ne fait aucun doute et nous laisserons à d'autres la responsabilité de reprocher à Fauré de n'être pas l'interprète fidèle du sentiment verlainien, même si l'humble adoration de l'amoureux, inquiet de son « **salut** » et poursuivi par son destin, s'exprime ici avec une chaleur autrement passionnée. Il peut être des heures où nous préférons relire dans le secret de notre solitude les seuls vers de Verlaine ; il peut en être d'autres où nous aurons besoin du charme mélodique et du délicat revêtement harmonique de l'art fauréen. Mais **La Bonne Chanson**, qu'elle soit de Verlaine ou de Fauré, est à nos yeux un précieux chef-d'œuvre car le conseil du poète demeure pour nous comme il fut sans doute la seule « **loi** » du musicien :

« De la musique avant toute chose... »

HARMONIE (1)

par Marcel DAUTREMER

Deux thèmes combinés **A** et **B** en contrepoint renversable s'opposent par la ligne mélodique et la diversité rythmique. Ces deux thèmes sont entendus, chacun, trois fois : 1 : au ton initial ; 2 : au ton de la dominante ; 3 : dans la tonalité lointaine de **Sol bémol Majeur**, avant le retour définitif au ton initial qui a lieu à l'avant-dernière mesure.

L'harmonisation de ces deux thèmes comporte à la seconde mesure une 6/4 de passage (au 3e temps). Cet accord de 6/4 est muté à la 7e mesure en accord parfait de mi mineur, ceci par le jeu des renversements. Au 4e temps des 10e et 11e mesures, nous signalons l'existence d'accords de 7e Majeure transformés, un demi-temps plus tard en 7e de dominante, par la descente chromatique de cette septième. **Mesures 13-14 :** le ténor est chiffré momentanément, pouvant être considéré comme basse réelle sur pédale de dominante.

---

(1) Réalisation de la Basse donnée (voir « L'E.M. », n° 167, avril 1970).

Texte à réaliser



Pour les Jeunes...

Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères

— de l'Education Nationale
— des Affaires Culturelles
— de la Jeunesse et des Sports.

Jeudi 14 mai de 11 h à 11 h 30 : La percussion

— « Le Grand Jeu » pour percussion seule de P.-M. Dubois.
— La « Symphonie des Jouets » de J. Haydn.

Jeudi 28 mai de 11 h à 11 h 30 :

— « Quatre Préludes » pour percussion et orchestre de M. Landowski.
— Danse finale du « Tricorne » de M. de Falla ; **Soliste** : G. Van Gucht du Groupe des Percussions de Strasbourg.

A noter que les émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la musique » pour les élèves), éditées par Musique et Culture.

Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Gros » dans la section PEDAGOGIQUE et le « Diplôme du Meilleur Disque-Loisirs Jeunes ». Liste sur demande.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE**, 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

EDGARD VARÈSE : HYPERPRISME

par Jacques NAHOUM

Professeur d'Education Musicale au Lycée Voltaire, Paris

« **Si j'appelais cela de la musique, cette affirmation serait la négation de tous les siècles de progrès musical** (sic). **Néanmoins, j'avais l'impression de rêver à des rites dans les temples égyptiens, à des cérémonies mystiques terribles que l'histoire n'a pas enregistrées. Cette composition a réveillé en moi une sorte de souvenir inconscient de la race humaine, quelque-chose d'élémentaire qui se serait produit avant même le commencement de l'histoire. Seule la musique du passé aurait pu m'émouvoir autant.** (1) »

BIBLIOGRAPHIE

Boucourechliev (André). — Varèse le visionnaire. Revue Harmonie, n° 13, janvier 1966.

Boulez (Pierre). — Notice du disque Vega C 30 A 271 sur les œuvres de Varèse : Hyperprisme, Octandre et Intégrales que Boulez dirige avec le Domaine Musical.

Maillard (Jean). — Edgard Varèse, Ionisation ; in Education Musicale, décembre 1955, n° 23, (2ᵉ année, Nouvelle série), pp. 10-11 et 13 ; et Education Musicale, n° 24, janvier 1956, pp. 10-11.

On se reportera avec intérêt à cette excellente étude de notre collègue, qui a eu le très grand mérite de passionner ses élèves pour un musicien vivant avec lequel ils ont pu correspondre.

Ouellette (F.), Varèse (E.), Sehers (P.). — Première grande biographie de Varèse faite par un critique canadien ; importante bibliographie, nombreuses photographies, autographes. Livre essentiel pour la connaissance de l'homme et du musicien (1966).

Roy (J.). — Musique française ; Nouvelles Editions Debresse, Paris, 1962, pp. 123 à 143.

DISCOGRAPHIE

P. Boulez, Domaine Musical, disque 33 t. 30 cm, Vega C 30 A 271 (avec Octandre, Intégrales, et la Suite opus 29 de Schoenberg). C'est le disque le plus récent et le meilleur à notre avis.

Columbia ML 5478 (avec Octandre, Intégrales, Ionisation, Densité 21,5 et Poème électronique).

Columbia MS 6146 (stéréo, Robert Craft).
Philips A 01494 L (idem).

(1) Extrait d'une interview après l'audition d'Hyperprisme faite auprès du compositeur Charles Martin Hoefler. Citation extraite de Edgard Varèse, par Fernand Ouellette, Seghers, édit.

PARTITION

1) antérieure à 1950 : J. Curwen & Sons, Ltd, n° 90747, Londres, 1924, 17 p.

2) postérieure à 1950 : G. Ricordi & Cie, New-York 2104. C'est cette dernière partition que nous avons consultée pour notre étude.

VARESE PAR LUI-MEME

Nous ne répéterons pas ce qui a été écrit dans cette revue par J. Maillard (article cité) sur l'auteur et son esthétique. Il nous semble plus utile et plus intéressant d'introduire sans préambule nos lecteurs à la pensée de Varèse en le laissant parler, grâce à ces fragments de huit entretiens mémorables du musicien avec le critique Georges Charbonnier, entretiens diffusés par la Radiodiffusion française en 1955, un an à peine après la première audition au Théâtre des Champs-Elysées de « **Déserts** », qui fit date dans les scandales artistiques de notre siècle. Ces entretiens n'ont pas été publiés, et c'est dommage. En voici quelques passages caractéristiques :

G. Charbonnier (G.B.) : Quelle est la différence que vous faites entre musique et son organisé ?

E.V. : Je préfère son organisé. Le terme musique, c'est tout ce qu'il y a de plus vague : certains pensent que Wagner ce n'est pas de la musique, d'autres que Beethoven ce n'est pas de la musique. Je préfère son organisé. Le son est un matériel brut, comme la lumière pour les peintres. Les notes ne sont que des symboles imparfaits et arbitraires. Je n'accepte qu'une seule définition de la musique, celle donnée au XIXᵉ siècle par le physicien Wronski : « **La musique, c'est la corporification de l'intelligence qui est dans les sons.** »

G.C. : Pourquoi donnez-vous dans votre musique une telle importance aux instruments à percussion ?

E.V. : C'est une question de résonance et une question d'époque. J'ai été le premier à écrire des œuvres n'utilisant que des percussions. La percussion a une étendue que les autres instruments n'ont pas. Elle a quelque chose de plus immédiat dans l'attaque. Quand la « **mélodie** » domine, on est dans l'anecdote. La percussion fait disparaître l'anecdote ; elle a une attaque plus transitoire, tandis que la phase de périodicité de la mélodie apporte la somnolence. Le bruit est un refus psychologique : on cherche ce qui vous diminue et non ce qui vous stimule. Il y a chez moi un

besoin absolu exprimé par la percussion : rythmes, polyrythmie. Debussy a une percussion limitée. Celle de Berlioz n'a pas de volume déterminé. La percussion, pour moi, est « **self-sufficiant** » : elle se suffit à elle-même... Les vents épanouissent l'individualisme, les cordes le nient, par leur son grêle, pauvre et pitoyable. En jazz, on a trouvé à juste titre le violon trop sucré, et, à part cinquante à cent violonistes de premier ordre dans le monde, les autres ne sont que des râcleurs de boyaux. L'orchestre symphonique me fait l'effet d'un éléphant hydropique à côté d'un orchestre de jazz. Les seuls instruments que j'accepte au XXe siècle sont les vents, la percussion, le piano, mais traité comme instrument à percussion : « **le legato est impossible au piano** », me disait Busoni. « **Notre temps est percutant.** »

E.V. : Ma musique se meut par mouvements de plans et de masses sonores : il y a collision des sons entre eux, répulsion ou attirance. Il y a des masses au lieu de notes. Les gens confondent les mélodies et les airs, qui ne sont que les potins et les papotages de la musique. Je ne conçois la musique que comme la projection du son organisé, des rayons de sons, comme il y a des rayons de lumière, avec une sensation de prolongation et de voyage dans l'espace.

HYPERPRISME

Première audition - réactions contemporaines.

L'œuvre fut composée de septembre 1922 à février 1923. En 1920-1921, Varèse avait composé Amériques pour grand orchestre et en 1921 Offrandes. Il composa après Hyperprisme, Octandre pour huit instruments (1923) et Intégrales (1923-1925).

La première audition eut lieu au théâtre Klaw de New-York le 4 mars 1923 sous la direction de Varèse. « **Ce fut le premier grand scandale dans la vie musicale de New-York. Un critique remarquera qu'à cause de Varèse, de paisibles mélomanes en vinrent aux coups, prenant leurs visages pour des tambours.** » (Ouellette, p. 87) « **Après l'exécution de l'œuvre de Varèse, une grande partie de l'assistance se mit à rire. Puis ce furent les huées et les sifflements. Les admirateurs de l'œuvre répliquèrent en applaudissant. Au milieu du chahut, Salzedo se leva d'un bond et, après avoir sommé le public de se taire,** s'écria : « **Ceci est de la musique sérieuse** ». Probablement dans le but de rétablir l'ordre, les musiciens recommencèrent à jouer l'œuvre de Varèse, tandis qu'environ la moitié de l'auditoire quittait la salle. (W.J. Henderson, New-York Herald, 5 mars 1923).

COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

2 bois : flûte (alternant avec petite flûte), clarinette en mib, 7 cuivres : 3 cors en fa, 2 trompettes en ut, trombone ténor, trombone basse, 16 instruments à percussion : caisse claire, tambour indien, grosse caisse (grave), tambour de basque. Grande cymbale chinoise, 2 cymbales. Tam-tam (ou gong, très grave et sonore). Triangle, enclumes, fouet. 2 blocs chinois (aigu et grave). Tambour à corde (Lion's Roar, rugisseur) «consistant, nous dit J. Maillard (1), en un cylindre de bois dont la base supérieure est fermée par une peau tendue, au centre de laquelle est fixée une corde libre vers l'extérieur. Ce cylindre, ouvert à sa partie inférieure (comme un seau), est retenu au sol par une sorte d'anse passée dans un crochet. La corde, collophanée, est tendue par la main gauche. Le son est produit par frottement à l'aide d'un morceau de cuir ou de peau sur la corde collophanée », crécelle, grande crécelle, grelots et sirène.

Au point de vue production du son, il y a trois groupes distincts :

a) à percussion (caisse, tambours, etc...) ;

b) à friction (tambour à corde) ;

c) à sifflement (sirène).

Au point de vue du timbre, il y a trois familles également :

a) métaux graves (cymbales, tam-tam), ou aigus (enclume, triangle) ;

b) bois secs (blocs chinois), ou frottés (crécelles) ;

c) membranes (peaux tendues), (tous les tambours ou assimilés).

On remarquera l'absence complète des cordes, l'importance et la variété de la percussion, la masse des cuivres, les instruments sur-aigus (petite flûte) et extrême-graves (trombone basse).

L'UNIVERS DE VARESE

Dans cette œuvre courte, ce qui frappe, à première audition, c'est l'extrême différence de modèles rythmiques entre le groupe des vents et celui de la percussion. Varèse traite ces deux groupes comme deux blocs opposés et complémentaires. Cependant, la manière même de traiter les vents : ostinatos de hauteurs, notes répétées, variation constante des modes d'attaques est comme la prolongation sur les instruments « **mélodiques** » de l'esprit même de la percussion. Quelques exceptions cependant à cette remarque :

1) Il y a trois courts passages avec percussion seule : p. 3 mesures 1-2 ; p. 11 mesures 54-57 et p. 16 mesures 80-87 ;

2) On trouve un seul unisson rythmique entre cuivres et percussion : mesures 31-39, pp. 8-9, chiffre 4.

Ce qui frappe aussi dans cette œuvre, c'est l'agressivité des frottements harmoniques. Varèse « **met en conflit harmonique ce qui est en conflit de registre et de timbre** (2). **De là, pour l'audition (au-delà même de l'agressivité contenue dans ces frottements), différenciation et hiérarchisation immédiate des rapports : évidence acoustique** ». (Ibid.).

C'est là que réside la nouveauté très révolutionnaire apportée par Varèse : il ne conçoit plus du tout l'harmonie comme un enchaînement d'accords à fonctions bien déterminées (tonique, dominante, etc...),

→ 22/286

---

(1) Education Musicale, décembre 1955, p. 11.
(2) P. Boulez, disque Vega.

LA PREUVE EST FAITE !...

LES ÉLÈVES PRÉFÈRENT LES FICHES; CELLES DE

Connaissance de la Musique

NE COUTENT QUE 1 F PIÈCE

Chers collègues,

A partir de Septembre, nous proposons nos fiches historiques dans un format identique à celui de nos fiches biographiques. Il en résulte qu'il nous est possible de scinder notre offre en 3 formules.

FORMULE A - Souscriptions couplées aux deux catégories de fiches (2,00 f par mois - 10,00 f par semestre ou 20,00 f par an)

FORMULE B - Souscriptions séparées aux fiches biographiques.

FORMULE C - Souscriptions séparées aux fiches historiques.

(Formule B ou C = 1,00 f par mois - 5,00 f par semestre ou 10,00 f par an)

- Toutes nos fiches sont illustrées - en 2 couleurs - sur papier cartonné glacé, 3 volets, perforation prévue pour le classement.
- Les fiches historiques suivent le programme officiel de chaque classe.
- Les professeurs reçoivent gracieusement l'ensemble de nos éditions auxquelles nous ajoutons une analyse d'oeuvre mensuelle.
- Un remaniement rédactionnel prévoit plus de clarté et de simplicité des textes.
- Les professeurs disposent, s'ils le désirent, de notre coffret audio-visuel, l'évolution du matériel sonore.

Si vous n'avez pas eu nos fiches, nous vous les adresserons en documentation.

Vos suggestions et critiques nous intéressent, veuillez nous les adresser avec le coupon réponse ci-après.

Dans cette attente et avec nos sincères remerciements, nous vous adressons chers Collègues, l'expression de nos sentiments dévoués.

LA DIRECTION

N'HÉSITEZ PLUS... FAITES UN ESSAI...

Nom du professeur : ....

Adresse de l'établissement : ....

Ville : .... Département : ....

☐ En septembre 1970, je tenterai un essai de vos fiches auprès de mes élèves. Veuillez, à la rentrée, m'adresser [ ] circulaires d'abonnements. Ma confirmation définitive vous parviendra avant le 30 septembre 1970.

☐ J'abonne dès à présent [ ] élèves, selon la formule A B C

Veuillez m'adresser vos prochaines fiches selon la répartition suivante :

Signature :

HISTORIQUES

6e	5e	4e	3e

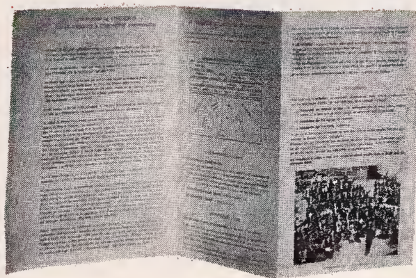
BIOGRAPHIQUES [ ]

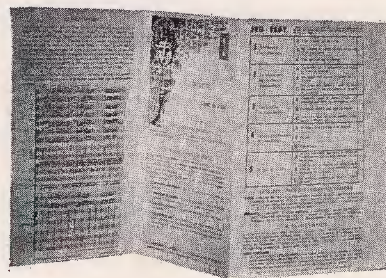
COUPON-RÉPONSE à retourner à S.E.D.P. B. P. 17 - 59-ROSENDAEL

MODELE DES FICHES BIOGRAPHIQUES



MODELE RECTO-VERSO des FICHES HISTORIQUES





Textes de A.M. POZZO di BORGO-ROMANET

QUELQUES APPRECIATIONS

Je donne bien volontiers mon patronage à la formule de fiches pédagogiques dont vous m'avez envoyé un spécimen. Effectivement, cela me semble très intéressant et je crois que cette formule nouvelle peut rendre des services et remporter du succès auprès des professeurs.

Jacques CHAILLEY

Directeur de l'Institut de Musicologie de Paris.

J'ai bien reçu l'envoi de vos fiches pédagogiques « Connaissance de la Musique ». Je vous en remercie vivement. Leur format qui permet un classement rapide, les présentations des vies et des œuvres des grands maîtres sous forme de résumés, les indications discographiques et bibliographiques, les tableaux synoptiques contribuent à faire de ces documents, un élément important des cours d'éducation musicale et à aider efficacement les professeurs dans leur tâche. Je suis donc heureux de vous féliciter pour ce travail et souhaite que le succès qu'il rencontre permette la poursuite de votre œuvre.

Marcel LANDOWSKI

Inspecteur général,
Chef du service de la musique
au ministère des Affaires Culturelles.

J'accepte bien volontiers de patronner votre entreprise car les fiches que vous venez de me faire parvenir sont d'une présentation parfaite et peuvent rendre de grands services.

A. EHRMANN

Président honoraire
de la Confédération musicale de France.

DOCUMENTATIONS SUR DEMANDE contre 4 timbres à 0,40

mais uniquement comme une sorte de prisme acoustique à nombreuses facettes (n'est-ce pas là le sens du titre donné à l'œuvre ?) dont la dissemblance tendrait à accentuer la pureté cristalline de chacune. A ce propos, nous citerons un très beau texte de Varèse lui-même qui, parlant de son œuvre Amériques, postérieure à Hyperprisme (1926), justifie a posteriori le titre de l'œuvre présentement analysée : « **J'emploie ces instruments (de percussion) à une hauteur définie et fixe pour faire un contraste de sonorités pures. Il est étonnant de voir à quel point le son pur, sans harmoniques, donne une autre dimension à la qualité des notes musicales qui l'entourent (...). Vraiment, l'emploi de sons purs en musique agit sur les harmoniques comme le fait le prisme de cristal sur la lumière pure. Cette utilisation les irradie en mille vibrations variées et inattendues (...). On dit souvent que j'introduis des éléments géométriques dans le domaine de la musique. Des arrêts subits, des intensités brusquement coupées, des crescendi et des diminuendi extrêmement rapides produisent un effet de pulsation d'une vitalité émanant de mille sources (...). Etre moderne, c'est être naturel, c'est être un interprète de l'esprit de son temps. Je puis vous assurer que je ne recherche pas l'insolite.** (1) »

La plupart des accords de Hyperprisme sont des accords de neuf sons différents, tenus avec insistance : ces neuf sons correspondent au même nombre d'instruments à vent.

Cette interraction mutuelle de la hauteur sur le timbre a été ressentie de façon tout à fait intuitive par Varèse vers 1921-1922 et ne fut démontrée scientifiquement que beaucoup plus tard par P. Schaeffer et le Groupe de recherches de l'ORTF. (On pourra lire à ce propos le passionnant ouvrage : Traité des objets musicaux récemment paru aux éditions du Seuil).

L'harmonie, chez Varèse, redevient résonance et timbre : « **Pour mieux comprendre la musique de Varèse, il faut se rappeler que c'est la note qui, résonnant d'une façon particulière sur n'importe quel instrument et surgissant de la texture orchestrale, le passionne, et non pas la position de cette note dans l'harmonie, sauf quand cette note doit être mise en relief par sa position même (...). Il faut tenir compte qu'excepté l'harmonie des notes qui, pour Varèse, était plutôt secondaire, il y a toujours l'harmonie de la qualité des sons pour chacun desquels il a calculé la résonance dans l'orchestre. Varèse se servira, par exemple, d'un certain accord, mais superposée à cet accord, et plus importante pour lui que l'harmonie elle-même, est l'harmonie qui résulte des qualités de timbre des instruments, à cause de leur son particulier dans le registre où il les a placés ; c'est pourquoi, bien que l'on puisse rencontrer le même accord dans les œuvres d'autres compositeurs modernes, l'accord varésien a un caractère spécial, qu'on ne trouve que chez ce compositeur, quand on l'entend dans son cadre particulier.** » (1)

(1) The Evening Bulletin, Philadelphie, 12 avril 1926. Citation recueillie dans le livre de Ouellette.

Analysons à titre d'exemple le complexe sonore (p. 5, mesures 13-17) qui peut se réduire harmoniquement au schéma de l'**exemple 1.**

a) Les instruments rentrent l'un après l'autre, par groupes :
Flûte,
Clarinette,
3 Cors,
2 Trombones,
2 Trompettes.

b) Chaque instrument tient la note attaquée jusqu'au complexe de neuf sons de la mesure 19.

c) Les rapports harmoniques sont tendus au maximum : **la septième majeure,** qui, nous le verrons, est la source harmonique de toute l'œuvre, se trouve immédiatement entre flûte et clarinette, puis entre troisième cor et clarinette, entre les deux trombones, mais aussi entre premier cor et deuxième trompette. Nous retrouvons ici cette différenciation et hiérarchisation immédiate des rapports dont parle Boulez.

d) Mais ce n'est pas tout, car il faut aussi tenir compte des différents modes d'attaque de chaque instrument : la flûte a un son harmonique, la clarinette un accent forte, les cors sont ouverts, puis bouchés, les trombones sont sans sourdine, les trompettes haletantes FF avec sourdine. Il faut tenir compte également : des nuances, presque sérialisées, car en cinq mesures, toute la gamme des intensités est utilisée : mp, f, non troppo f, ff, pp, p, sfp, sfff. Variations d'intensité : f > mp ; f > pp ; ff > mp ; f > p < ff > p des variations de mouvement (fluctuation des tempi) : très calme, a tempo, accel. molto, très agité, animant, des variations rythmiques : sur le temps pour flûte, clarinette, deux trombones, anacrouse pour les trois cors, après le temps en syncopes aux deux trompettes. Strawinsky disait à Robert Craft : « **Varèse fut aussi un des premiers compositeurs à se servir des intensités comme élément intégrant formel. Il fut aussi parmi les premiers à calculer préalablement les intensités**

(1) Henry Cowell, compositeur américain, in American Composers on American Music, Stanford, Stanford University Press, 1933, pp. 43-44.

dans une composition, les aigus et les graves, les tempi, la densité et le mouvement rythmique. » (1)

A propos du rythme, Varèse remarque : « **Le rythme, en musique, donne à l'œuvre non seulement la vie, mais la cohésion. C'est l'élément de stabilité. Il a fort peu à avoir la cadence, laquelle est la succession régulière des temps et des accents. Par exemple, le rythme, dans mes œuvres, provient des effets réciproques et simultanés d'éléments indépendants qui interviennes à des laps de temps prévus, mais irréguliers. Cela correspond davantage à la conception du rythme en physique et en philosophie, c'est-à-dire « une succession d'états alternatifs, opposés ou corrélatifs.** » (2)

La musique de Varèse est d'une écriture minutieuse, d'une très grande variété à tous les points de vue, et l'on saisit peut-être ici le lien entre Varèse et Webern d'une part, et la nouvelle école sérielle d'après-guerre, Boulez en tête.

La dernière remarque, qui pourra guider le lecteur dans l'analyse de cette œuvre, c'est une remarque concernant la forme. Analysant conjointement Hyperprisme, Octandre et Intégrales, Boulez dit : « On ne saurait aborder ces trois œuvres essentielles sans rappeler la préoccupation constante de Varèse pour la Forme. Sans doute hérité de Busoni, avec lequel il fut lié quelque temps, et de manière féconde, ce souci est déterminant : avec Webern, Varèse est le premier à « penser forme », selon la leçon du dernier Debussy, non comme la « **boîte-à-sonates** », selon ses propres termes, mais comme le « **résultat d'un processus** », processus avant tout spatial et rythmique, « **reliant une succession d'états alternatifs, opposés ou corrélatifs** », c'est-à-dire intrinsèque à son objet tout en le maîtrisant.

De cet état d'esprit, Hyperprisme apparaît comme la projection la plus impérieuse par son refus de tout thématisme et sa plastique fluctuante de Tempi. (Enveloppe du disque Vega dirigé par P. Boulez.)

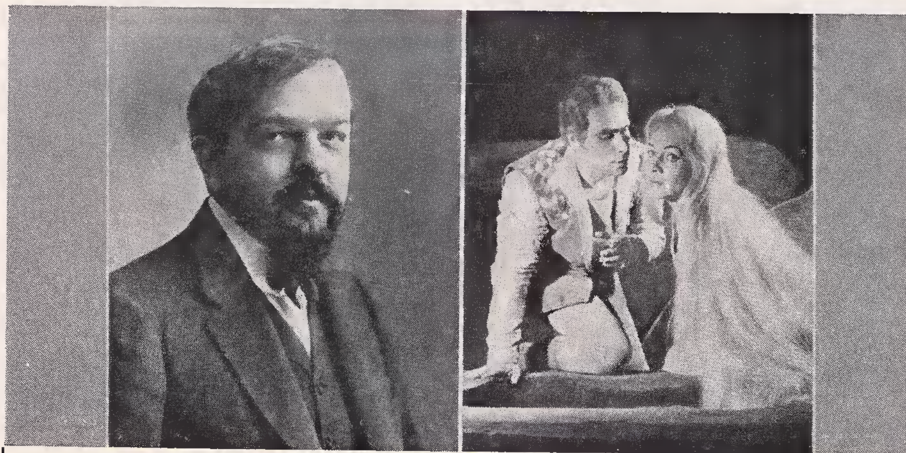
Boulez veut dire que la forme de l'œuvre ne peut exister a priori avant son élaboration, comme un moule où on y coulerait le « **fonds** » : ce dualisme de la forme et du fonds est le problème le plus faux de toute l'histoire de l'art, et Varèse s'en est d'ailleurs bien expliqué, mais au contraire qu'elle naît du dessein spatial et rythmique de son auteur, ce dessein étant étroitement lié au matériau musical choisi par son auteur. Nous pensons que c'est la nature même de ce processus « **avant tout spatial et rythmique** » qui est à l'origine du choix et du traitement des instruments.

(A suivre)

---

(1) In « Some Composers », Musical America, New-York, juin 1962, note 6, chap. V.

(2) In Visages d'Edgard Varèse, en collaboration, sous la direction de Fernand Ouellette, Editions de l'Hexagone, Montréal, 1959, p. 13.



BIBLIOGRAPHIE

LA MUSIQUE DU XXe SIECLE, par Stuckenschmidt H.H. - Texte français de G. Duchet-Suchaux et Paule Druilhe. 19 × 12,5, 256 p. Collection « L'Univers des connaissances ». Edit. Hachette.

Ce panorama a pour principal mérite de condenser à l'usage du grand public — en douze chapitres assez brefs — les données essentielles nécessaires à la compréhension de l'évolution musicale de notre siècle. Par cette vue d'ensemble, très synthétique, l'auteur propose « une approche nouvelle de la musique moderne ». C'est en quelque sorte un ouvrage de vulgarisation — qui côtoie la technique — mais très dense, intelligemment conduit, agréablement illustré, et parsemé de citations musicales fort significatives.

Professeur à l'Université technique de Berlin et musicologue de valeur — dont les ouvrages sur Schoenberg, Stravinsky et Boris Blacher sont appréciés — H. H. Stuckenschmidt connaît bien l'œuvre et l'esthétique des compositeurs d'Europe centrale. Il en parle avec précision, porte de sûrs jugements, et nous apporte beaucoup d'indications utiles, en particulier sur ses compatriotes Paul Hindemith, Kurt Weill, Ernst Krenek, Wolfgang Fortner et Hans Werner-Henze.

Leurs recherches dans le domaine de l'harmonie, du rythme ou du timbre ne sont jamais présentées isolément sous le seul angle technique, mais toujours considérées sous le double point de vue musical et sociologique.

Beaucoup plus contestables — voire même tendancieuses — nous semblent ses appréciations sur la musique française. L'importance attachée à Eric Satie fera sourire beaucoup d'historiens et de musiciens, alors que le nom de Gabriel Fauré n'est pas même cité — pas plus d'ailleurs que Paul Dukas, Florent Schmitt, Jacques Ibert, et quelques autres.

Il nous paraît également difficile de souscrire à certaines affirmations très personnelles, dont celle-ci, à propos des Italiens ; **La Traviata** contient de fait les éléments d'une dramaturgie non moins tournée vers l'avenir que la **Tétralogie** de **L'Anneau du Nibelung** (p. 111).

De plus, il est regrettable que cet ouvrage, aux qualités indéniables, laisse beaucoup plus l'impression d'une mosaïque d'articles juxtaposés que d'un ensemble rigoureusement composé. Il y a beaucoup de répétitions, de redites, qui lassent un peu le lecteur, et nuisent à la clarté et à la précision du panorama.

Grâce aux deux traducteurs Gaston Duchet-Suchaux et Paule Druilhe — qui méritent de vifs éloges — ce texte, souvent difficile et constamment hérissé de termes techniques, a été remarquablement transposé dans notre langue ; et c'est à peine si l'on pourrait y relever quelques expressions douteuses ou équivoques (notamment le mot aléatorique, p. 228).

Cette aisance de la traduction française nous fait mieux supporter la lourdeur quelque peu germanique de cette étude musicologique — qui, par ailleurs, apporte un complément important au premier ouvrage sur le même sujet, **Musique nouvelle,** que Stuckenschmidt avait publié en 1956.

G. Favre.

LE GOUT MUSICAL EN FRANCE AUX XVIIe ET XVIIIe SIECLES, par Snyders Georges. 25 × 16, 192 p. Collection « Etudes de Psychologie et de philosophie ». Edit. J. Vrin.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il ne s'agit guère dans cet ouvrage du goût et de la sensibilité du public.

L'auteur présente et commente surtout les idées des musiciens, des théoriciens, des philosophes de cette période. « Nous n'apportons au débat aucun document inédit, précise-t-il, pas même de renseignements nouveaux. »

Après un rapide exposé des points de vue actuels sur la question, l'étude s'équilibre en trois parties : **Difficulté de donner à la musique place et valeur ; Vers la musique honorée ; Gluck — le goût musical franchit une étape définitive.**

Cet ouvrage, qui ne comporte pas d'index des noms cités, approfondit un sujet peu étudié jusqu'à présent, si l'on excepte l'esquisse de Striffling limitée d'ailleurs au XVIIIe siècle.

Paule Druilhe.

LES GRANDES DATES DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, par Norbert Dufourcq, Benoit Marcelle, Gagnepain Bernard. 17,5 × 11,5, 128 p. Collection « Que sais-je ? ». Edit. : P.U.F.

Comme l'indiquent les auteurs dans l'introduction, il s'agit d'un guide pratique de références chronologiques (mise en valeur de certains événements, de certaines œuvres clefs qui constituent les jalons, les carrefours essentiels de la musique...).

Les auteurs déclarent également qu'ils ont été discrets sur le XXe siècle, « estimant notamment, à partir de 1940, n'avoir pas un recul suffisant pour juger de la qualité intrinsèque d'une œuvre ou de l'importance d'un événement touchant à la vie musicale ». Nous partageons leur point de vue et nous estimons que cet ouvrage rendra de grands services aussi bien au mélomane qu'à l'étudiant et même au professionnel de la musique.

B. Baron.

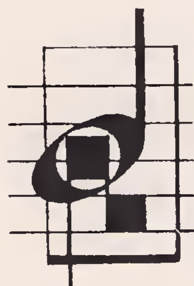
→ 28/292

Dans la collection Dehan-Grindel

Classes de 6e
1970 - 1971

1

A la découverte du monde sonore pour...
comprendre le langage musical,
favoriser une audition active,
connaître l'histoire de la musique.



musique langue vivante

SES MOYENS étude des instruments
SON LANGAGE étude des éléments, des formes
SON HISTOIRE comment, pourquoi, pour qui, par qui ?

Exemples pris à travers toutes les époques
Iconographie originale

Ce livre a été réalisé par une équipe de Professeurs d'Education Musicale composée de : Françoise BERNARD, Jean-Marc DEHAN, Nicole MONTGOBERT, Jeanne ROUX, Micheline VIENNAY et animée par Jacques GRINDEL, avec la collaboration graphique de Jacques DEVILLERS.



Les **Cantilèges** de Grindel et Déhan

CANTILÈGE 1 classe de 6e .... **6,00 F**
CANTILÈGE 2 classe de 5e .... **8,00 F**
CANTILÈGE 3 classe de 4e .... **11,00 F**
CANTILÈGE 4 classe de 3e .... **14,00 F**

CHANSONS ET NÉGRO-SPIRITUALS. Dans chaque recueil plus de 100 textes dont 25 harmonisés. Ces chants forment entre eux une progression vocale et solfégique rigoureuse. Tous les couplets figurent.

THÉORIE regroupée et présentée logiquement.

TEXTES MUSICAUX, un contact direct avec la musique, du Moyen Age à l'époque contemporaine. Extraits respectant l'original.

La flûte Rudrauf (première flûte à bec française)

• Justesse de la flûte « baroque » ou « anglaise » • Facilité de la flûte « moderne » ou « allemande » grâce au doigté rectifié • Chromatisme intégral sur deux octaves • Timbre varié grâce à l'utilisation de 4 blocs d'embouchure • Accord possible grâce à une bague spéciale.

Flûte complète avec méthode .... **17,00 F** Les trois blocs d'embouchure .... **4,50 F**

Offre exceptionnelle à MM. les Professeurs : colis spécimen au prix réduit de **10 F franco,** contenant : 1 flûte à bec Rudrauf + 3 blocs d'embouchure supplémentaires + Méthode.

Remplir le Bulletin de commande à prix réduit ci-dessous.

Petits duos faciles pour flûtes à bec alto, de Gourrier .... 3,50 F

Méthode Martenot

1° Principes fondamentaux d'Education Musicale et leur application **7,40 F**
2° Cahiers des élèves - nos 1 A : **5,50 F** ; 1 B : **4,50 F** ; 2 : **3,30 F** ; 3 : **4,50 F**

ÉDITIONS
MAGNARD
64, rue de Rennes
PARIS 6e

Solfège Carpentier

Edition en clé de sol. Volumes nos 1, 2 et 3 : **2,50 F** chaque ; n° 4 : **3,50 F** ; n° 5 : **9,50 F.**
Edition en clé de fa. Volume n° 1 : **3,00 F** ; n° 2 : **4,00 F.**
Devoirs de musique n° 1 : **2,90 F** ; n° 2 : **3,30 F.** Entraînement à la lecture rapide : **4,00 F.**

BULLETIN DE COMMANDE DE SPECIMEN A PRIX REDUIT A RETOURNER AUX EDITIONS MAGNARD

Nom : ....
Professeur de musique : ....
Adresse : ....
....
Ville : ....
N° Département : ....

Désire recevoir le colis spécimen à prix réduit : 10 F franco, contenant :

1 flûte à bec Rudrauf,
3 blocs d'embouchure supplémentaires,
1 méthode illustrée.

Inclus : 10 F en un chèque, mandat ou virement postal
CCP : LA SOURCE 30487 67

← 24/288

LA VIE ET LA MORT DANS LA MUSIQUE DE DEBUSSY, par Jankelevitch Vladimir. 21 × 14, 142 p. Collection « Langages ». Edit. La Baconnière, Neuchâtel ; diffusion Payot.

Etude du langage debussyste, reflet d'une époque où poètes, artistes et musiciens, hantés par le mystère de la vie et de la mort, trouvaient dans le tragique de la destinée humaine le thème essentiel de leurs œuvres.

Le « complexe du gouffre » chez Edgar Poë, le tragique quotidien de Maeterlinck semblent motiver l'inclinaison descenadnte du mélisme debussyste.

Langage que l'auteur connaît dans ses plus infimes nuances et analyse en poète autant qu'en philosophe. Il s'identifie à tel point avec l'âme du musicien qu'on se prend à envier, avec Jean Guéhenno « ces érudits qui, à force de patience et d'étude, semblent s'être installés dans le crâne même du génie et en avoir reconnu les jeux merveilleux ».

Issu de la nature même des choses, l'impressionnisme de Debussy se présente sous une forme statique, ennemie des développements ; suite d'impressions fugitives, « captant dans leur crudité les voix de la nature animale et végétale ». En cela, Debussy est proche de Moussorgski « cherchant la vérité à bout portant ».

Des profondeurs marines aux grisailles évoquées au début de l'ouvrage, à « l'immédiat des choses elles-mêmes », l'auteur en vient à ce « presque rien » : vent et nuages des derniers préludes — **La Fille aux cheveux de lin** succédant aux fureurs du vent d'ouest — laissent transparaître encore une fois « la progression dans l'angoisse » cherchée par Debussy et le pianissimo final de l'exquise et énigmatique figure de Mélisande.

La jeunesse estudiantine bénéficiera de cet ouvrage d'un maître en Sorbonne ; et tout musicien penché sur le « presque rien » du moindre prélude, trouvera dans ces pages une étude parallèle à la sienne dans la recherche des nuances infinitésimales de l'impressionnisme debussyste.

A. Ravize.

LA MUSIQUE RUSSE. DES ORIGINES A NOS JOURS, par Hofmann Michel. - 20,5 × 14, 279 p. Collection « Musique ». Edit. : Buchet-Chastel.

M. Hofmann est un spécialiste de la musique russe. Son livre est court, mais c'est un excellent ouvrage qui nous fournit déjà de précieux renseignements, et qui excite notre envie d'en savoir davantage.

Une liste sommaire des œuvres des grands compositeurs russes termine cette publication.

M. Franck.

DOCUMENTS DU MINUTIER CENTRAL CONCERNANT L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE (1600-1650) Tome I, par Jurgens Madeleine. 23 × 14, XV-1055 p. Edit. S.E.V.P.E.N.

La série des publications du Minutier central s'est enrichie d'un premier volume concernant l'histoire de la musique.

Ce gros ouvrage, limité à la période 1600-1650, présente seulement « tant la matière à défricher et à découvrir se révèle abondante, le résultat d'une première tranche de recherches qui porte sur dix études du Minutier », précise Madeleine Jurgens dans l'introduction. « D'un volume à l'autre, écrit François Lesure dans sa substantielle préface, le tableau de la vie musicale parisienne va se trouver modifié, selon les quartiers dans lesquels la prospection sera poursuivie, d'autres musiciens verront leur personnalité se préciser, quelques statistiques seront rectifiées ». Mais déjà, la masse des documents, dont trop peu ont jusqu'à présent été exploités, permet de préciser certains points de l'histoire musicale en cette première moitié du XVII[e] siècle.

Présentés dans une longue introduction, les nombreux actes notariés sont répartis ensuite en cinq groupes : **Les musiciens à la cour ; Les musiciens dans la cité ; Les facteurs d'instruments ; Les imprimeurs de musique ; Le goût des Parisiens pour la musique.** Suivent un index alphabétique, une table des documents et une table des planches. Nous avons donc ici un instrument de travail de premier ordre, qui évitera aux spécialistes des recherches dispersées, longues et minutieuses.

P. Druilhe.

BERLIOZ par Ballif Claude. — Format 18 × 12, 192 pages. Edit. du Seuil, collection « Solfèges ».

Le petit ouvrage consacré à Berlioz que nous propose la collection « Solfèges » ne fait certes pas oublier les excellentes et plus importantes réalisations consacrées au grand musicien.

La présentation des principales œuvres avec des exemples thématiques nombreux est toutefois suffisante et les principaux épisodes de la vie du compositeur sont évoqués sans trop de détails superflus.

Cette étude convient pour une première initiation et peut s'adresser au grand public.

Bernard Baron

POUR COMPRENDRE LES MUSIQUES D'AUJOURD'HUI par Barraud Henry. — Accompagné d'un disque 33/17. Format 18,5 × 18,5. Edit. du Seuil.

Henry Barraud, compositeur et musicologue, a entrepris une série d'émissions radiophoniques intitulées : Initiations aux langages musicaux du XX[e] siècle. L'étude qu'il présente à partir de ces émissions de l'O.R.T.F. a pour but de faire comprendre les tendances de la musique actuelle à tous ceux que la question intéresse, même s'ils ne possèdent pas le bagage technique suffisant. L'auteur décrit tout d'abord sommairement le système tonal de la période classique puis il nous invite à suivre la désagrégation de ce système avec Wagner, Debussy, Stravinsky. Les chapitres suivants sont consacrés à la polytonalité, aux apports de Bartok, Messiaen, au dodécaphonisme avec Schönberg, aux diverses tendances de la musique contemporaine avec Prokofiev, Varèse, Jolivet. Henry Barraud aborde ensuite la musique sérielle, puis la musique dite stochastique. Il présente enfin l'école polonaise et la musique électro-acoustique dite concrète.

L'auteur n'employant, comme il nous l'indique dans la préface, que quelques termes techniques indispensables mais clairement définis, ce document fort bien réalisé dans un langage simple reste à la portée de tous. Un disque comprenant une centaine d'exemples cités dans le texte complète cet ouvrage très attrayant qui rendra de très grands services aussi bien dans le domaine de l'enseignement que pour la diffusion du langage musical dans le grand public.

B. Baron.

LE BALLET DE COUR DE LOUIS XIV par Christout Marie-Françoise. - 23,5 × 18,5. Collection « Vie musicale en France sous les Rois Bourbons ». Edit. P., A. et J. Picard.

Faisant exactement suite à l'ouvrage de M. Mac Gowan, l'importante étude de M.-F. Christout aborde « une période remarquablement riche et encore superficiellement explorée de l'histoire du ballet ». Limitant son sujet aux mises en scène, l'auteur précise ainsi son propos : « A l'aide de documents iconographiques, de livrets et sources contemporains, il importait donc de faire un recensement rapide mais précis des spectacles chorégraphiques montés alors en France, d'en observer le retentissement et d'en dégager l'apport ». C'est donc sous un angle bien défini où la musique a peu de place, que sont considérés les ballets de cour de 1643 à 1672.

Les nombreuses références, les appendices, la bibliographie, les index font de cet ouvrage très documenté et aux illustrations soigneusement choisies, un indispensable instrument de travail.

P. Druilhe.

ESSAI SUR LA MUSIQUE ET LE SACRE, par Martin Emile. - 19 × 14,5, 276 p. Edit. Fayard.

Dans une première partie, l'auteur insiste sur l'ambiguïté du terme « musique sacrée » qui entraîne des confusions et de faux problèmes concernant les différentes formes de musique d'inspiration religieuse mais sortant du cadre liturgique.

Une deuxième partie fait état de l'évolution de « l'art sacré » : préhistoire, conception augustinienne, chant grégorien, grands maîtres de la Renaissance. Josquin des Prés, Palestrina, Monteverdi, « figure de proue », J.-S. Bach marquent les grandes étapes d'un art où le sacré et le profane font figure d'un véritable œcuménisme spirituel, accentué encore dans les formes modernes, pour ne citer que « le martyre de Saint-Sébastien » de Debussy ou la Symphonie liturgique d'Honegger.

Une enquête sur la musique d'église actuelle, sa « désacralisation », la querelle du latin, semble appeler quelques saines réactions. « Ultima spes ».

Ouvrage très documenté où l'auteur : compositeur, maître de chapelle, docteur ès lettres, met au point, sur le plan historique et musical, les controverses et contestations qui s'infiltrent jusque dans les parvis, non sans quelques risques pour « la muse en péril ».

A. Ravize.

MARGUERITE LONG, UNE VIE FASCINANTE, par Weill Janine. - 21 × 13,5, 247 p. Edit. Julliard.

Témoignage d'une fidèle amitié, ce « livre de vie » répond au désir de Marguerite Long, exprimé à Janine Weill au dernier dimanche de sa longue vie. « Elle me fit alors promettre que j'écrirai le livre de sa vie que nous avions projeté ». « Vous avez le champ libre, j'ai gardé pour vous tous mes documents ».

Rien ne l'aurait déçue dans ces pages écrites avec ferveur, mais aussi avec la précision d'une autobiographie.

On suit pas à pas cette carrière d'une virtuose entièrement dévouée à faire connaître la musique française dans le monde entier.

Interprète et amie des plus illustres musiciens de son époque, Fauré, Debussy et Ravel étant les « joyaux de sa couronne », elle connaît, certes, des heurts et des deuils, mais rien ne l'arrête. Faire face est sa devise. Elle remet en honneur les concertos avec orchestre, fonde une école, un con cours international, forme de jeunes virtuoses, est comblée d'honneurs.

Ouvrage qu'on peut bien qualifier de « fascinant » pour tout jeune musicien qui veut faire carrière. D'autres y verront le reflet d'une époque prestigieuse pour la musique française et, en marge, quelques détails sur « la petite histoire » qui ajoutent à l'attrait du livre. Bien des figures surgissent, de musiciens, artistes ou professeurs admirés, sinon encensés, de leur vivant, dont le souvenir s'efface déjà pour le plus grand nombre.

A. Ravize.

L'ORCHESTRE D'ENFANTS DE BISSARDON

par Henri BONNET

Assistant culturel à Villeurbanne
Responsable de l'enseignement musical
à l'orchestre d'enfants

Qui se promènerait, un jeudi après-midi, dans ce quartier de Bissardon, mi-lyonnais mi-caluirois, percevrait, en longeant l'école publique de la rue de Verdun, un bourdonnement musical inattendu et poussant la porte découvrirait les jeunes écoliers de « l'Orchestre d'enfants de Bissardon » pratiquant la musique dans la joie.

Qu'est-ce que « L'Orchestre d'enfants de Bissardon » ?

Simplement une garderie du jeudi dont l'activité principale est la musique ; non une musique aride, systématique, souvent barbare telle qu'elle fut et est encore parfois enseignée gravant dans nos mémoires le souvenir de manuels de solfège et d'instruments arrosés de nos larmes enfantines, mais une musique joyeuse, spontanée, active, répondant au besoin fondamental d'expression propre à tous les enfants.

Dès la première séance, ayant en main un instrument à percussion tel qu'un tambourin ou un triangle, intégré à l'orchestre, l'enfant prend conscience de la pulsation rythmique naturelle ; ensuite, aidé du chant et de la flûte à bec, il se familiarise avec la hauteur mouvante des sons, exécutant, au sein de l'orchestre des mélodies et des rythmes simples suivant les indications du professeur ou tirés de son imagination.

Après une année de contact étroit avec la sensation physique du phénomène musical, un besoin de musique étant créé, un choix est proposé au jeune musicien : l'étude du piano ou bien celle du violon. Chacun dans sa spécialité, trouve dans les morceaux exécutés en orchestre matière à s'exprimer, basses simples pour les débutants pianistes, cordes à vide pour les débutants violonistes, la flûte à bec restant, pour tous, l'instrument de base.

L'encadrement.

La directrice de l'école publique de Bissardon, responsable et âme de l'orchestre assure la coordination de l'ensemble ; elle anime également les ateliers de flûte à bec, de lecture musicale et guide les études journalières. En effet les enfants étudient, du moins au début, l'instrument à l'école et non chez eux afin d'éviter les inhibitions que leur manque d'habileté peut provoquer lorsqu'ils travaillent au sein de leur famille.

En outre, un professeur de piano conseille les jeunes pianistes et assure également l'initiation musicale par les méthodes actives. Un professeur de violon dirige, en plus des études des violonistes, les répétitions d'ensemble et écrit les adaptations et compositions jouées par l'orchestre. Une monitrice surveille les moments de détente et deux « anciennes » (les petits musiciens grandissent !) apportent en tant que monitrices-répétitrices le soutien indispensable à la bonne marche de l'ensemble.

Le répertoire.

Que l'enfant trouve, dans les morceaux joués en formation orchestrale, les éléments qui l'intéressent, le fassent progresser et l'incitent à se dépasser est un des soucis majeurs des animateurs de « L'Orchestre d'enfants de Bissardon » chaque année une chanson en vogue choisie pour ses qualités musicales est le lien indispensable entre un monde familier, celui de la radio et de la télévision et un autre monde, qui reste à découvrir : celui de la musique dite classique ; domaine exploré grâce à des adaptations d'œuvres de grands maîtres tels que Bach, Couperin, Gretry, Gretchaninof, etc..., et chaque jeune musicien peut donner le meilleur de lui-même dans des pièces originales élaborées spécialement en fonction de l'effectif et des possibilités techniques de l'ensemble des enfants.

Les responsabilités.

Apprendre la musique n'est pas le seul but poursuivi par les animateurs de l'orchestre d'enfants, mais aussi la recherche d'une certaines manière de vivre : ainsi chaque enfant appelé à prendre dans l'organisation et la vie même de l'orchestre des responsabilités qui vont du simple rangement de matériel à une collaboration de plus en plus étroite avec l'encadrement.

Comment travaille « L'Orchestre d'enfants de Bissardon » ?

Le jeudi après-midi, une fois la répétition d'ensemble terminée, les enfants sont regroupés en ateliers par catégories d'instruments et force technique — chacun, sous la conduite d'un professeur ou d'un répétiteur, reçoit, en présence et avec la participation du reste du groupe, les conseils et les plans de travail qui au cours de la semaine lui permettront d'améliorer sa technique instrumentale, suivant une pédagogie fondée essentiellement sur les principes suivants : chaque image sonore, tout d'abord chantée afin d'en rendre aisée l'assimilation, est ensuite reproduite avec l'instrument, une difficulté n'étant abordée que lorsque la précédente a trouvé une solution harmonieuse, cela dans le respect du rythme naturel de l'enfant.

L'ensemble instrumental de Bissardon.

La création de l'ensemble instrumental devint une nécessité quand les jeunes musiciens, ayant grandi et acquis une technique plus affirmée, ne trouvèrent plus, en l'orchestre d'enfants, le cadre suffisant de leur activité musicale.

➔ 36/300

SCHOLA CANTORUM



ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.
Subventionnée par la Ville de Paris.
Directeur : Jacques CHAILLEY.
Directeur adjoint : André MUSSON.
Secrétaire générale : Francine FRANZ.
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Centre La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 22 heures. Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant aux diplômes supérieurs et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

O. MESSIAEN : TROIS PETITES LITURGIES [1]

par Jacques CHAILLEY

III. La 3e Liturgie
Psalmodie de l'ubiquité par amour

Dans trois « Petites Liturgies », celle-ci est la plus développée. Au sens propre, elle est même la seule qui comporte, partiellement, un élément de « développement » et non de simple répétition variée. Son plan, très simple lui aussi. n'est pas sans analogie avec celui du mouvement lent de l'op. 106 beethovénien : une première partie formée de sections accolées et suivie d'une reprise variée avec coda différenciée. Mais ici, les sections en cause ont un caractère strophique. Chaque moitié contient 6 couplets, dont 4 semblables entre eux et 2 différents. Les 4 semblables sont presque identiques par la partie vocale ; par la partie instrumentale, ils s'apparient en 2 × 2 : **A 1 = A 2, A 3 = A 4.** Chacun se subdivise en deux parties inégales : une partie rythmique, elle-même subdivisée en une psalmodie **a** et une déclamation chantée **b** ; une brève partie monodique issue du thème cyclique de l'œuvre, ayant le caractère d'un refrain **c.** Les deux couplets divergents que nous appellerons **B 5** et **C 6**, ne sont plus appariés, mais opposés, **B 5**, exclusivement rythmique, apparaît en quelque sorte comme un agrandissement des sections **a** et **b**, dont il contient et développe les éléments, **c** étant également évoqué non comme refrain, mais par ses éléments mélodiques ; **C 6** au contraire devient un somptueux élargissement du refrain mélodique de tendresse, par lequel il s'achève textuellement. Si bien que l'ensemble **B + C** pourrait également être analysé comme une même strophe très agrandie contenant, contrairement aux autres des éléments développés.

La construction mélange ainsi binaire et ternaire, sauf la grande reprise, exclusivement binaire, chaque élément se subdivise en 3, mais ce trois est réparti binairement en **2 + 1**, soit deux groupes dont l'un binaire et l'autre unitaire.

Première moitié : 3 groupes de 2 strophes avec similitude des 2 premiers :

A 1 - A 2 A 3 - A 4 B 5 - C 6

chaque strophe **A** étant divisée en **a b** (rythmique), + **c** mélodique ; **B** = **a b** développé, **C** = **c** amplifié.

La **seconde moitié** est identique, seul **C 6** est modifié.

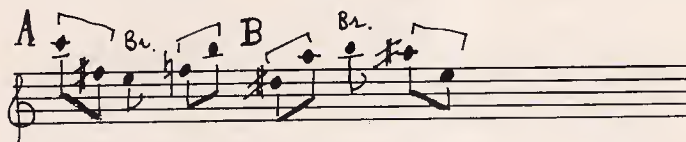
Le mouvement s'ouvre, ce que ne faisaient pas les autres, par 2 mesures introductives imposant le système orchestral, formé de 3 plans distincts superposés, d'harmonie indépendante et se rejoignant par le rythme. Le principal est aux cordes, soulignées de maracas. Sur un rythme scandé, triolet de croches-noires-triolet de croches-noires, il déroule une série de mouvements chromatiques contraires (altos contre seconds violons et violoncelles) qui font d'autant plus songer à Arthur Honegger que le rythme conducteur n'est pas sans évoquer **Pacific 231**. En second plan, le piano, sur un rythme dérivé, semble faire n'importe quoi. En réalité, il s'amuse à dérouler dans chaque mesure, dans une tessiture chaque fois différente et toujours dans le même ordre, les 12 sons de la gamme chromatique : timide incursion dans le domaine de la série schönbergienne, qui n'était pas encore à la mode en 1945. Enfin le célesta, sur un rythme obstiné qui est celui du début de l'**Apprenti Sorcier** de Paul Dukas, descend et remonte une gamme chromatique en quartes justes.

Tout ceci, par la discordance harmonique, jointe à la concordance du rythme, forme un fond sonore d'un intense dynamisme sur lequel le chœur parlé à l'unisson déclame sa « psalmodie ». On rappelle que le chœur parlé, après avoir reçu un grand développement dans le cadre du théâtre dramatique sous

(1) Voir « L'E.M. », nos 152, 153, 156 et 158, nov., déc. 1968, mars et mai 1969, mars 1970.

l'impulsion de Jacques Copeau et de son école, commençait alors à pénétrer dans le domaine de la musique où dès 1916 Darius Millaud en avait tiré de remarquables effets dans les **Choéphores** (je l'avais moi-même employé avec le mélange ondes-percussions, dans les **Perses** en 1936).

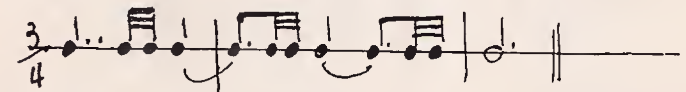
La partie **b** (**Le successif**, p. 120) est écrite à l'unisson, chœur, piano et cordes, en une succession régulière de croches très scandées, sur un dessin mélodique formé de 4 tritons successifs séparés ou non par une broderie conjointe :



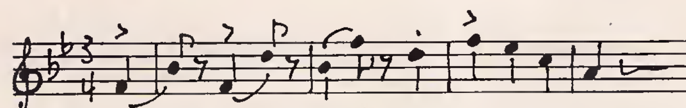
soit en résumé harmonique



On observe que **B** est le renversement de **A**, 1/2 ton plus bas. Rythmiquement, ce dessin qui se répète 4 fois de suite, comporte une durée de 5 temps dans une mesure à 4 temps, de sorte que chaque début de reprise se voit décalée d'un temps, le cycle terminant la mesure à la fin de la 4e reprise (**5 × 4 = 4 × 5**) ; de même, par exemple, à la fin du **Jardin Féérique** de **Ma Mère l'Oye,** Ravel disposait une cadence à 2 temps dans une mesure à 3 temps de sorte que la cadence retrouve son équilibre après 3 répétitions (**3 × 2 = 2 × 3**)
3/4



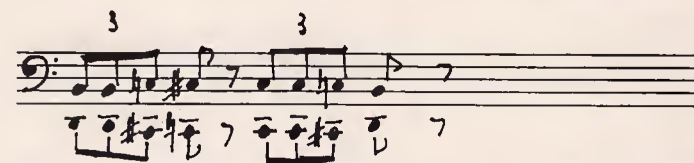
Le procédé de décalage entre rythme et mesure est du reste bien connu ; Beethoven l'a souvent employé, insérant par exemple un rythme de 4 dans le 3/4 du scherzo de la IVe Symphonie :



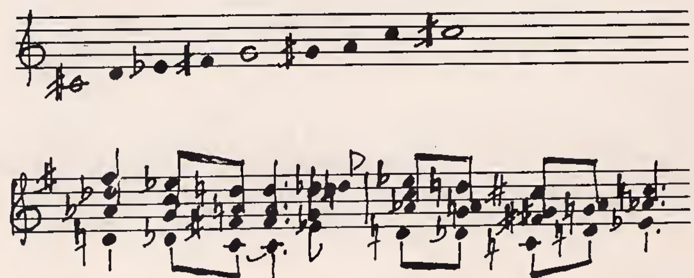
La formule une fois achevée, après un temps de silence, le refrain **c** déroule « dans le même mouvement, mais avec une grande tendresse » (on notera le **mais** qui souligne la différence de style entre les deux fragments) la très belle phrase **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur,** qui n'est autre que, à peine transformé, l'élément **a'** de la seconde liturgie, dans une harmonisation et une orchestration presque identique à celle de son expression lente en refrain **B 4 : Il a prié, le Bien Aimé, c'est pour nous (p. 96)**. Mais ici, la coulée douce des noires égales soulignant le beau modelé de la courbe et le contraste du diatonisme pentatonique avec les heurts et les rugosités précédentes lui donnent une force d'expression nouvelle et particulièrement prenante. Elle doit aussi au changement d'octave de la basse d'accord final, soulignée par la contrebasse, une profondeur qu'elle n'avait pas dans sa précédente expression ; enfin l'absence de la résolution **IV-I**, qui était exprimée là et ne l'est pas ici, l'entoure d'une légère ambiguïté harmonique qui lui donne un charme prenant (le mot charme étant pris ici au sens ancien d'envoûtement, **carmen**), peut-être par la saveur abrupte de sa quinte directe, évitée dans la « séquence ».

La **2e strophe A 2** (p. 122), consacrée aux différents temps relatifs de l'être créé en opposition avec le « temps absolu » de la Divinité, n'est musicalement qu'une reprise littérale, sans autre variante que celles exigées par la prosodie.

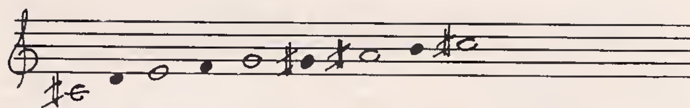
La **3e strophe A 3** p. 129), est un nouvel exemple de superpositions indépendantes. Violoncelles et contrebasses reprennent avec le maracas le rythme régulier du début, assurant une assise symétrique de 4 temps aux décalages des autres plans. Violoncelles et altos se superposent avec une cellule de 7 temps 1/2, soit 2 mesures moins une croche, de sorte que chaque répétition s'en trouve décalée d'un demi-temps ; le piano et le célesta font de même sur 6 temps 1/2, et bien qu'il suffit de recopier les reprises avec les syncopes voulues pour obtenir aussi longtemps que l'on veut (ici pour la durée de la séquence) des combinaisons différentes, toute valeur harmonique étant naturellement hors de cause, et chaque partie étant écrite de manière indépendante dans son système propre. On a déjà vu celui des violoncelles-contrebasses, avec leurs mouvements contraires honeggériens :



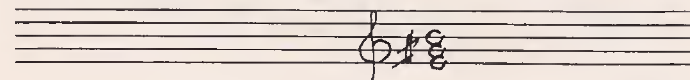
se resserrant ensuite pour faire place à une dynamique montée chromatique qui nous mène à la fin de la séquence. Les autres cordes, altos au-dessus des seconds violons, en harmonie parallèle à base de quartes et sixtes aménagées, installent leur motif selon l'échelle **2 × 1.1.1.3** ou **2 × 1.1.3.1, mode T.L. n° 4** en **2e transposition :**



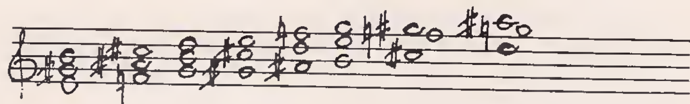
Piano et célesta travaillent, eux, sur l'échelle **4 × 1.2** du **2e mode T.L.** en **2e transposition :**



le piano en une gamme ascendante-descendante de 3 sons à partir de l'accord

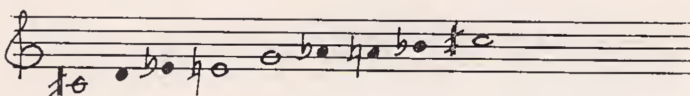


soit :

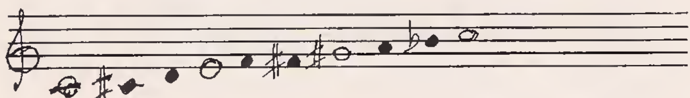


enfin le célesta avec un mouvement ascendant à la main gauche, brisé à la main droite, non sans rapports avec celui de la **séquence b**. Le départ commun sur une sonorité où dominent les sons de l'accord de 7 de dominante du **la majeur** précédent donne à l'ensemble, quoiqu'il advienne par la suite, une coloration tonale que ne justifie pas le détail de l'analyse.

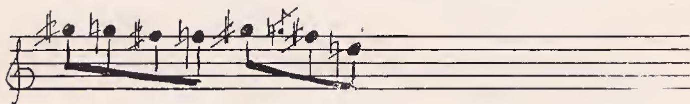
Nous sommes ainsi conduits automatiquement jusqu'à la fin de la psalmodie **a**. La partie **b** (p. 134) reproduit littéralement son modèle de la page 120, mais à la main gauche du piano seulement ; la voix, puis les cordes graves rejoignent en cours de route ; les cordes supérieures montent et descendent des gammes contrariées de rythme différent — procédé d'orchestration bien connu et toujours efficace, et aussi de mode différent — premiers violons en triolets sur échelles **2 × 1.1.1.3** soit mode **T.L. n° 4** en **3ᵉ transposition :**



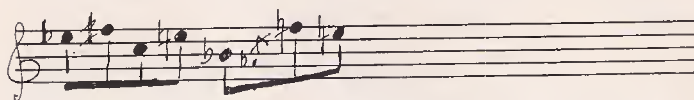
seconds violons et premiers altos, sur un rythme de doubles croches répétées emprunté à l'ouverture de Tannhaüser, utilisent une échelle **3 × 1.1.2, 3ᵉ mode T.L.**, en **3ᵉ transposition :**



La main droite du piano présente un motif de 2 mesures qui commence comme la « série dodécaphonique » du début de la pièce et se poursuit de façon fantaisiste sur l'échelle **2 × 1.1.1.1.2 du 7ᵉ mode T.L.** en **2ᵉ transposition** (« total chromatique » moins 2 degrés à distance de triton l'un de l'autre, ici **fa** et **si bécarre**). Le célesta enfin dissocie lui aussi ses deux mains : la main droite égaille disjointement sur plusieurs octaves les notes d'un ostinato de 7 croches :



le manque d'un demi-temps par rapport à la mesure écrite en modifient le groupement rythmique à chaque reprise. La main gauche fait de même avec une cellule



qu'on pourrait aisément rattacher si on voulait à un **mode T.L.**, par exemple le **7ᵉ** en **4ᵉ transposition**, tout comme la main droite à ses transpositions **1** ou **6**, si ce petit jeu ne finissait par être lassant.

Le refrain **c** est cette fois transposé, une tierce majeure au-dessus. Il faudrait ici refaire la démonstration de ce qu'est dans le plan tonal cette relation de tierce majeure, si fréquente depuis Beethoven, systématisée par l'enseignement de d'Indy (qui renonçait toutefois à la justifier) et à laquelle notre théorie fondamentale sur l'évolution du langage musical fournit une explication très simple : la tierce majeure harmonique située immédiatement derrière la quinte, tend sous certaines conditions à s'approprier les propriétés acquises par celles-ci selon une loi générale qui se répète d'harmonie en harmonie. C'est pourquoi nous donnons volontiers à la tierce majeure supérieure, lorsqu'elle manifeste cette propension, le rôle de **dominante de tierce**, la 3ce Majeure inférieure jouant celui de « sous-dominante de tierce ». D'où analogie de la **cadence A** avec la **cadence B** dans l'exemple ci-après :



La transposition ici pratiquée est analogue à ce que serait, dans un plan classique, une présentation à la dominante.

La 4ᵉ **strophe A 4** (p. 137) est identique à la 3ᵉ (sauf aménagement de prosodie), mais le refrain final **c**, qui était en **A 3**, on vient de le voir, à la 3ce Majeure supérieure (**ut dièse**) (dominante de tierce du T.P. la majeur) est ici à la 3ce Majeure inférieure **fa**, donc **sous-dominante de tierce.** La construction symétrique est parfaite.

Nous en arrivons maintenant (p. 144) au **dernier couplet B 5 - C 6** qui termine la première partie et qui par son ampleur et son intensité expressive constitue sans doute le sommet de la partition.

Dès le début de la **strophe B**, quelque chose est changé : la psalmodie, toujours **recto tono**, ne se fait plus en parlé rythmé, mais chantée sur une note, **mi**. Piano et cordes (à l'exception des premiers violons

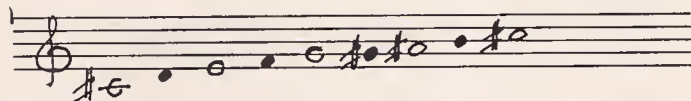
qui descendent chromatiquement en fond sonore aérien), en triolets trémolo, commencent un mouvement animé en diatonisme pentatonique, au **T.P. de la majeur**, sur un dessin qui n'est autre que celui du **refrain c** (harmonie intérieure en mode T.L.), tandis que le célesta à l'aigu égrène les notes scandées de la partie **b** ; les trois parties habituelles du couplet sont donc présentes, superposées, dès le début, en caractère rythmique.

Brusquement, sur les mots **force et joie,** bien accordés au sens, la psalmodie quitte son **mi** de recto tono, et par un bond joyeux et fort, saute d'une quarte sur le **la**, laissant deviner, par un crescendo vite maîtrisé, la progression magistrale qui se prépare.

Le **la** n'était qu'une transition. La psalmodie, maintenant, s'installe sur le **sol dièse** ; successivement, elle montera par tierces majeures, devenant de moins en moins psalmodique, de plus en plus expressivement mélodique, au **do bécarre,** puis au **mi** aigu, dominante du ton principal, où elle s'accrochera structurellement.

Cette montée par tierces majeures, d'un puissant effet dynamique, est en quelque sorte un équivalent moderne de l'ancienne montée par quintes des classiques. On en connaît des exemples fameux, dont les plus célèbres sont peut-être la séquence **Dieu est monté** du Psaume de Florent Schmitt et la chanson des « **Filles d'Orlamonde** » émergeant des profondeurs souterraines au 1er acte d'Ariane et Barbe-Bleue de P. Dukas. Détail pittoresque à ce sujet : le hasard m'a fait découvrir une mélodie tout à fait oubliée de Xavier Leroux intitulée **Plainte d'Amour** et publiée à l'époque où Dukas travaillait à Ariane, où se retrouvent, avec moins de force expressive sans doute, mais de façon curieusement semblable, le dessin mélodique de la chanson de Dukas et une progression tonale très voisine de la sienne (Revue Internationale de Musique, n° 12, 1952, p. 80).

Sur ces divers degrés (**mi, sol dièse, do bécarre, mi**) dont le dernier rejoint à l'octave le point de départ, la psalmodie s'échappe peu à peu de sa linéarité par inflexions pentatoniques de plus en plus étendues qui ne tardent pas à se joindre aux cordes dans l'évocation du thème cyclique (**posez-vous comme un sceau**) et à en devenir un véritable développement, dont la répétition prend une force obsessionnelle ; arrivée au sommet (**mi**), elle se transforme (**p. 155**) en une magnifique montée linéaire à laquelle participent, en des rythmes différents, voix, piano et cordes (ces dernières amplifiées d'un mouvement contraire aux basses). On y retrouve l'échelle du **mode T.L. 4 × 1.2**, auquel seuls échappent les doubles croches des premiers violons (**mode 2, transposition 2**) :



tant dans l'échelle des gammes parcourues que dans l'échelonnement de leurs points de départ. On remarquera que, tout en respectant l'échelle de leur mode, les points d'appui restent suffisamment tonaux pour que le **mi** de base de la progression prenne une valeur de plus en plus impérieuse de dominante du ton de **la majeur.** C'est pourquoi, à l'arrivée sur le mot **Amour** (p. 159), les **modes T.L.** peuvent disparaître sans regret pour laisser s'épanouir un bel accord de ré majeur (+ **6te** comme presque toujours chez Messiaen), **IV du ton** et rappel de la cadence du refrain **c.** Le vibraphone le prolonge, le piano le trille, seul le célesta oscille encore en triolets rappelant le passage précédent dont les notes **ré, mi b, fa dièse, sol dièse, la** sont empruntées à la 3e transposition du mode précédent :



tout comme, d'ailleurs, l'accord de ré majeur à sixte ajoutée **ré, fa dièse, la , si.** Celui-ci étant le même que l'accord qui termine les autres strophes **A**, supplée en une certaine mesure à l'absence du refrain mélodique **c**, dont la strophe suivante **C 6** sera l'agrandissement.

Cette strophe (p. 161), faite exclusivement de tendresse intérieure (les deux mots sont dans la rubrique), occupe un rang privilégié : terminant la première partie, et par là destinée à devenir, à la reprise, conclusion générale de l'œuvre, elle occupe, en raison de cette reprise, la position centrale de la construction, sur laquelle elle se détache en gros plan.

On y retrouvera, poussé à un degré extrême, un moyen d'expression que Messiaen est peut-être le seul musicien à avoir employé ou du moins réussi avec cette maîtrise : celui de l'allongement de la lenteur aux limites de la réceptivité. Le procédé n'est pas sans danger : Bach lui-même n'emploie l'adagiosissimo que pour de courtes codas, et André Cœuroy s'est gaussé non sans apparence de raison les adagios de Bruckner « où l'herbe pousse entre les notes ». Mais ces adagios comme certains interminables récits ultralents de Wagner, comme certains effets de silence de Berlioz, commettaient l'erreur de juxtaposer de longues sonorités consonantes, donc statiques.

Plus avisé, Messiaen prend soin d'alterner consonances de repos et dissonances de passage, et surtout de ne laisser jamais oublier l'évolution mélodique de sa phrase, en sorte que l'attente se fait sur des sonorités en mouvement, tendues vers une résolution dont l'espoir maintient sans cesse l'attention en éveil. Bach aussi agissait de la sorte : voyez dans l'**Orgelbüchlein** la merveilleuse fin du choral **O Mensch bewein.** Dès 1932, Messiaen avait tiré des effets remarquables de ce ralentissement à la limite dans son **Thème et Variations** pour violon et piano, puis en 1937 dans un admirable adagio écrit pour 6 ondes Martenot dans la **Fête des Belles Eaux,** demeuré inédit et dont il a peu été parlé. C'était une partition de commande destinée à accompagner des jeux de lumière aquatiques à l'Exposition Universelle. Cet adagio, qui était suivi

de variations abandonnées par la suite, fut ensuite transcrit pour une onde Martenot et orchestre à cordes sous le nom d'**Oraison** (j'eus l'occasion de la diriger sous cette forme au temple de l'Etoile en 1942 ou 43) ; et enfin adapté pour violoncelle et piano pendant la captivité de l'auteur. C'est sous cette forme qu'il est aujourd'hui inséré dans le **Quatuor pour la Fin des Temps** sous le titre **Louange à l'Eternité de Jésus.**

Bien que l'auteur considère cette dernière version comme définitive, j'avoue avoir la faiblesse de lui préférer celle pour ondes et cordes : la répétition des accords au piano, un peu sèche, n'a pas la tension rêveuse des longues notes tenues ; par contre, la sonorité initiale de l'ensemble d'ondes n'allait pas sans quelque mièvrerie qui explique pourquoi l'auteur n'a pas voulu maintenir cette orchestration.

On retrouvera dans notre strophe **6 des Petites Liturgies**, par l'instrumentation pour cordes seules, auxquelles plus tard se joindra l'onde aiguë à la reprise finale, une implicite adhésion à cette prédilection.

Comme précédemment, la structure de la strophe est simple : **ab, ab, c ; a et b** (division un peu arbitraire) restant dans le même caractère ; **c** n'est autre que le refrain habituel, préparé par un pont expressif, et cette fois au ton principal **la majeur,** point d'aboutissement et centre d'équilibre de l'oscillation tonale des refrains de **A 3** (dominante de tierce **do dièse majeur),** et **A 4** (sous-dominante de tierce **fa majeur**).

La période **a** s'articule elle-même en deux phrases (**Vous qui parlez... et gardez le silence**), la première binaire (répétition textuelle), la seconde ternaire. Mais si l'on considère, comme y autorise la symétrie rythmique initiale, la seconde phrase comme un développement de la première, on retrouve là encore le plan ternaire de la phrase-type franckiste **a a a'**.

La longue et belle courbe mélodique est conçue, comme on l'a vu souvent dans les Petites Liturgies, en fonction d'une double analyse, l'une simple et tonale, l'autre relevant pour le détail des harmonies de l'emploi des **modes T.L.**

Tonalement, le schéma est simple. Une ligne continue de basse descend lentement de la dominante au IIe degré, où un accord de 9e évoque modulation au ton de la dominante **mi majeur.** Mélodie à base tétratonique dont l'altération du **la** sous attirance du **si**



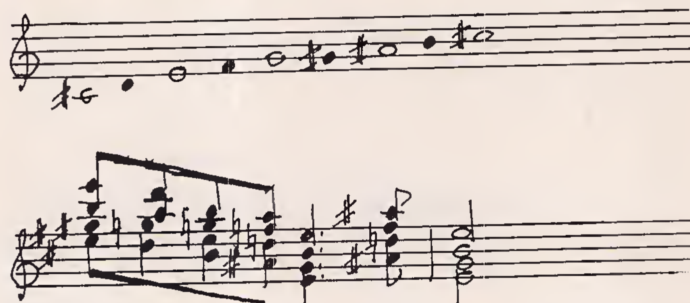
est comprise sans effort comme effet d'attraction, entraînant par analogie d'écho celle du **si** vers l'inflexion de triton chère à Messiaen.

La suite continue de même :



et les notes intermédiaires sont aisément comprises comme notes de passage.

Certes, ici encore on retrouve les « chers modes T.L. » ; mais ils ont perdu leur automatisme un peu artificiel et ne sont plus devenus qu'un guide auxiliaire des notes de passage et d'altérations expressives. La première mesure, par exemple, dans l'automatisme du 2e mode **4 × 12, transp. 2**, qu'il emploie, eût été écrite, selon l'échelle

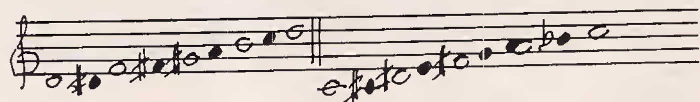


alors que Messiaen écrit, beaucoup plus harmoniquement :



et l'accord 6/4 de **la majeur** formant point d'arrivée harmonique est étranger au mode.

La période suivante (**et gardez le silence**) alterne d'une mesure à l'autre les deux autres transpositions du même 2e mode T.L.



Transp. 3 Transp. 1

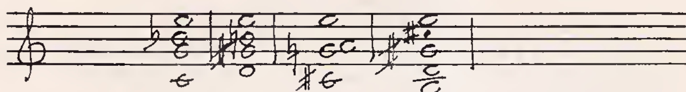
qui, s'appuyant sur une note commune (**la**), donnent l'impression d'un simple changement d'accord, et évitent la monotonie du même mode tenu trop longtemps.

Un crescendo, que le nombre des soprani (1 pp, puis 6 P, puis 12 mf, enfin 18 f) accentue efficacement, donne une valeur intense au p. subito de la belle modulation qui marque l'entrée de **b** (**vous êtes près**), avec son balancement extatique sur deux notes, repris deux fois en période deux incices ; rechercher ici

des barèmes des modes T.L., ce qui est possible, serait inutile pédanterie, tant l'harmonie est tonalement claire. La phrase éclate ff. dans l'aigu sonore, sur le mot **lumière,** redescend assombrie sur le mot **ténèbres**, puis remonte par parallèles sur un fond d'harmonie de neuvième ; après qui, l'onde aiguë au ruban (timbre « d'espace ») fait son entrée expressive, doublant le chant supérieur pour le refrain de **a**, tandis que célesta et vibraphone en esquissent une augmentation ; le mot **lentement** prend un relief particulier dans ce mouvement qu'il vient justifier.

Pour la reprise de **b**, les métallophones se taisent, laissant l'onde seule avec les cordes, leur ajoutant un contre-chant en réponses d'approximatif mouvement contraire qui rappelle quelque peu le thème **b** de la **2e partie.** Ici, par le jeu des reprises, le lent balancement sur deux notes en vient à traduire « **Elles s'alignent lentement »,** et la descente au grave qui marquait les « ténèbres » illustre maintenant, de la même manière, la « profondeur ».

Mené avec des montées de passage en mode T.L. à travers une suite de classiques accords de 7e naturelle « infiniment doux » (c'est la rubrique même)



un pont de transition aux extatiques sauts d'octave prépare le **la majeur** du refrain « **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur** », dans son harmonisation habituelle, mais que l'extrême lenteur du mouvement (noires pour croches = 48) revêt d'une intensité nouvelle avec un rall. à la fin.

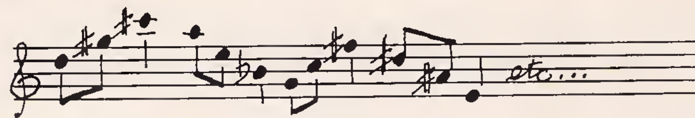
On notera la subtilité des notations rythmiques : après le rall. l'auteur note **a tempo** pour une simple tenue à point d'orgue, que suit un changement de mouvement. Et cette notation, qui dans la matérialité des décomptes métronomiques, ne correspond à rien, n'en est pas moins, psychologiquement, une réalité parfaitement sensible, tout comme le crescendo infaisable que note Liszt à la fin de sa Sonate sur un accord tenu attaqué ~~pp et suivi~~ d'un silence.

Après cet admirable séquence, le charme est brusquement rompu par la reprise rythmique de la psalmodie. C'est le 7e couplet **A 7**, reprise presque intégrale, sur le même texte, de **A 1**.

Toute la première partie sera ainsi reprise en une sorte de grand Da Capo, sans autre modification, coda à part, qu'un enrichissement des parties d'ondes, piano et métallophones. On a ainsi :

A 7 = A 1
A 8 = A 2
A 9 = A 3
A 10 = A 4
B 11 = B 5
C 12 = C 6 - abrégé et coda.

Pour le couple **A 7 = A 8**, on notera, dans la partie d'ondes, divers artifices de changements de timbre, des crescendos à épaisseur variable (pp. 170-176 etc.); au célesta, des suites un peu arbitraires d'accords de septièmes majeures présentés en arpèges alternativement montants et descendants :



Pour **A 9 - A 10** (p. 183) = **A 3 - A 4** (p. 129), contre-chant d'onde aiguë inspiré du dessin des violons, et s'achevant par un long glissando sur les 5 octaves de l'instrument.

Le couplet **B 11** (p. 198 : **B 5** p. 144) ajoute une partie de vibraphone, intensifie la percussion et enrichit au célesta la présentation rythmique de la partie inchangée. Nouveau contre-chant d'ondes, débutant cette fois par un glissando ascendant, et se poursuivant par divers jeux de trémolo et d'explorations sonores dans l'étendue considérable de l'instrument. Le tout atteignant son maximum, avec un redoutable glissando trillé de l'onde, à l'arrivée f f f f sur « **l'Amour** ».

Le couplet intérieur **C 12** commence de manière identique à son homologue **C 6** ; mais après les deux premières incises de **b**, il abandonne le modèle, ou plutôt l'abrège considérablement, remplaçant 33 mesures par deux et abordant aussitôt après le refrain terminal, amplifié d'une période au début et qui pour la première fois depuis le début, grâce à une très belle et très simple coda de trois notes, résuodra sur la tonique, pour finir, son harmonie habituelle de sous-dominante :





Cette page est sans doute l'une des plus belles de toute la musique contemporaine.

ASSOCIATION DES AMIS DES ORCHESTRES D'ENFANTS ET DE CADETS DE LA SCHOLA CANTORUM

Dans quelques semaines, les Orchestres d'Enfants et de Cadets de la Schola Cantorum donneront leurs concerts annuels à Paris et dans la banlieue parisienne.

Fondés il y a maintenant onze ans par Alfred Lœwenguth, qui en marge de son prestigieux quatuor, leur consacre une activité intense et passionnée, ces orchestres ne cessent, depuis le premier concert donné en 1959 à la Comédie des Champs-Elysées, de se développer et de mieux contribuer au rayonnement de la musique vivante tant en France qu'à l'Etranger.

Les tournées de ces orchestres d'enfants et de cadets, dont les plus jeunes ont souvent à peine six ans, ont remporté à Stuttgart en 1961, à Bad-Godesberg en 1966, à Genève en 1967, à Wuppertal et à Bad-Godesberg en 1968 et l'an dernier à Bruxelles, un succès aussi enthousiaste que celui qu'il connaît chaque année à Paris, en banlieue et en province. Le nombre de ces concerts est malheureusement très limité, car les jeunes exécutants sont pour la plupart des « amateurs » au bon sens du terme : écoliers ou lycéens, pour lesquels la participation à l'orchestre constitue une joie permanente en même temps qu'elle les stimule dans le travail de leur instrument.

Plus de 550 jeunes participeront cette année aux concerts qui auront lieu sous le haut patronage de M. Edmond Michelet, ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, de M. Comiti, secrétaire d'Etat auprès du premier ministre chargé de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs, de M. Landowski, Inspecteur général, Chef du service de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse aux Affaires culturelles, et Président d'honneur du Comité d'honneur de l'Association des Amis des Orchestres d'Enfants et de Cadets de la Schola Cantorum, les :

— 21 juin, salle Pleyel, à 17 h 30 ;

— 24 juin, salle Pleyel, à 20 h 30.

Des répétitions générales publiques auront lieu le 13 juin, salle André Chénier à Antony :

— 1re séance : de 14 h à 16 h 30 ;

— 2e séance : de 16 h 30 à 19 h ;

— 3e séance : en soirée.

Au programme, des œuvres de Leclair, Rameau, Haendel, Vivaldi, Haydn, Grétry, Schumann, Schubert, Ravel, Widdicombe, Kummer, Francaix, Paubon.

En raison du succès sans cesse grandissant des concerts donnés par ces orchestres, il est vivement recommandé de retenir ses places à l'avance. Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat, 19, rue Pierre Curie - 92 - Sceaux, Tél : 702-98-12.

A CŒUR JOIE

COLONIES MUSICALES POUR ENFANTS DE 8 A 13 ANS

1° **ETRICHE** (Maine-et-Loire) du **30 juin au 20 juillet. Prix : 470 F**, voyage non compris.

— **Colonie musicale éducative,** ouverte en priorité aux enfants jouant d'un instrument (piano, violon, flûte, guitare, etc...).

— La Direction de cette colonie est confiée à M. J. Hetsch, professeur d'éducation musicale, assisté de moniteurs également musiciens.

2° **MOHAMMEDIA** (Maroc, près de Casablanca) du **30 juin au 20 juillet. Prix : 800 F**, voyage **Avion compris, au départ de Lyon.**

— **Colonie chantante et musicale** (initiation aux instruments à percussion : carillons, métallophones) - chant choral. Activités de plein air dans un cadre exceptionnel : au bord de l'océan ; dans le Centre Culturel de la Mission Culturelle Française au Maroc, animé par A Cœur Joie-Maroc.

Les personnes intéressées voudront bien se renseigner le plus rapidement possible à :

Secrétariat A COEUR JOIE
5, rue Jussieu - 69 - LYON 2e - Tél : (78) 42-52-44

STAGES ETE 1970

En outre, pour les jeunes, à partir de 17-18 ans « A Cœur Joie » organise des stages pour juillet et août : direction chorale, solfège, instruments, chant choral, danses folkloriques, etc.
Se renseigner à :

A COEUR JOIE
5, rue Jussieu - 69 - LYON 2e - Tél : (78) 42-52-44

→ 28/292

Tout en demeurant les guides des plus jeunes, ceux-ci se réunissent en soirée pour une répétition supplémentaire et travaillent un répertoire élargi. Dans sa formation actuelle 6 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 2 flûtes à bec, l'ensemble instrumental interprête des œuvres de Praetorius, Palestrina, Gabrieli, Telemann, Sugar et Bola, Bartok.

Périodiquement, des stages regroupent les jeunes de l'ensemble qui se retrouvent pour quelques jours de vie en commun. Là, sont polies les œuvres en cours de travail et déchiffrés des morceaux nouveaux. L'audition de disques clarifie quelques notions d'histoire de la musique, la pratique quotidienne d'une gymnastique expressive et de la relaxation (Training autogène de Schültz) nivelle les tensions physiques et psychiques et une approche des arts plastiques évite le cloisonnement de la culture naissante des jeunes musiciens.

En guise de conclusion.

L'orchestre d'enfants de Bissardon peut être considérée comme une sorte de laboratoire musical où une équipe d'éducateurs, intimement persuadés que la musique occupe, parmi les autres arts, une place privilégiée en ce qui concerne le développement et l'épanouissement de la personnalité, œuvre dans le seul but de favoriser l'approche de celle-ci au plus grand nombre possible d'enfants d'un quartier de l'agglomération lyonnaise.

SÉJOURS MUSICAUX D'ÉTÉ

organisés par l'Association des Parents d'Elèves
de l'Ecole Nationale de Musique de Caen
du vendredi 3 au mardi 28 juillet 1970
Lycée agricole de Coutances

L'A.P.E. a donc créé, à l'intention des jeunes, des **Séjours Musicaux d'été.**

Souvent « L'Education Musicale » reçoit des demandes de renseignements quant à l'existence de Vacances Scolaires Musicales pour les enfants.

Ce qu'offre l'A.P.E., semble correspondre à merveille aux souhaits exprimés.

Séjour musical
pour enfants de 9 à 12 ans

Chant à 2 et 3 voix. Entraînement technique pour tous (pour les non-instrumentistes : flûte à bec et percussions).
Initiation à l'orchestre pour les plus avancés.
Repos - Cure de santé - Jeux - Promenades.
Travaux manuels - Petites veillées récréatives.

Séjour musical
pour jeunes de 13 à 15 ans

Jeunes, tous instrumentistes.
Chant choral - Entraînement technique - Orchestre.
Initiation à la musique de chambre.
Sports - Travaux manuels.
Veillées artistiques - Veillées nature.

Séjour musical
pour jeunes de 16 ans et plus

Jeunes, tous instrumentistes confirmés.
Entraînement technique - Orchestre - Musique de chambre.
Chorale - Travail personnel de l'instrument.
Enquêtes - Travaux artistiques (émaux, photo, reliure).

Chaque séjour est dirigé par un Directeur diplômé, assisté de 8 à 10 moniteurs et monitrices, musiciens et animateurs de jeunes.

Ces séjours se dérouleront dans les locaux, très confortables, et très bien adaptés à nos besoins et à nos activités, du Lycée Agricole de Coutances (Manche).

Prix :

séjour d'enfants de 9 à 12 ans .... **470,00 F**
Séjour de jeunes de 13 à 15 ans .... **520,00 F**
Séjour de jeunes de 16 ans et plus .... **570,00 F**

Un supplément de 10 F sera demandé aux pianistes à titre de participation aux frais de location, de transport et assurance de pianos.

Voyage :

Caen-Coutances et retour, en car .... **25,00 F**

Nos « Séjours Musicaux » sont agréés et peuvent recevoir des bénéficiaires de prises en charge des Caisses d'Allocations Familiales ou autres et de Bourses « Jeunesse au Plein-Air ».

Renseignements :
A.P.E.C., 13, rue Bellevue, 14 - CAEN - Tél. (31) 81-71-69

Parmi les nombreuses activités de l'**Association des Parents d'Elèves du Conservatoire de Caen,** figure une initiative fort heureuse et des plus utiles parce qu'elle comble une très sérieuse lacune dans l'organisation des vacances scolaires.

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE LA VILLE DE PARIS

Œuvres imposées pour les examens et concours de fin d'année (1969)

CLASSES DE TROMBONE

DEBUTANTS :
Œuvre non imposée (au choix du professeur)
PREPARATOIRE :
Aria, J. Vallier (Rideau-Rouge).
ELEMENTAIRE :
Cortège (de la 37e mesure à la fin), P.M. Dubois (Leduc).
MOYEN I :
Morceau de concours, A. Bachelet (Leduc).
MOYEN II :
Concerto en fa mineur (transcription Lafosse), 1er et 2e mouvements, Haendel (Leduc).
SUPERIEUR :
Fantaisie Lyrique, J. Semler-Collery (Eschig).
EXCELLENCE :
Plain-chant et Allegretto, A. Désenclos (Leduc).

CLASSES DE TUBA

DEBUTANTS :
Œuvre non imposée (au choix du professeur)
PREPARATOIRE :
Ballade, E. Baudrier (Molenaar Chez R. Martin).
ELEMENTAIRE :
Grazioso (Extrait d'Armide de Gluck), E. Baudrier (Molenaar Chez Martin).
MOYEN I :
Jeux chromatiques, J.M. Depelsenaire (Philippo).
MOYEN II :
Barcarello et chanson bachique, J. Semler-Collery, (Leduc).
SUPERIEUR :
Tubaroque, R. Boutry (Leduc).
EXCELLENCE :
Piccolo suite, P.M. Dubois (Leduc).

CLASSES DE PERCUSSION

DEBUTANTS, PREPARATOIRE, ELEMENTAIRE,

MOYEN I, MOYEN II :
Œuvre non imposée (au choix du professeur).
SUPERIEUR :
Hors-d'œuvre, P. Petit (Leduc).
EXCELLENCE :
Thème et variations, Y. Desportes (Leduc).

CLASSES DE GUITARE

DEBUTANTS :
Œuvre non imposée (au choix du professeur)
PREPARATOIRE :
Valse en sol, D. Fortea (Fortea-Eschig).
ELEMENTAIRE I :
Canzonetta, A. Tansman (Eschig).
ELEMENTAIRE II :
Prélude nº 1 des 6 préludes de Ponce Manuel (Schott's-Eschig).
MOYEN I :
Diferencias sobre « Guardame las vacas » (cahier 176) dans Hispanæ Citharæ ars Viva, Luys de Narvaez (Schott's-Eschig).
MOYEN II :
Prélude nº 1, Villa Lobos (Eschig).
SUPERIEUR :
Variations sur un thème de la Flûte enchantée de Mozart, Sor-Segovia (Schott's-Eschig).
EXCELLENCE :
Capriccio diabolico, Tedesco (Riccordi-Eschig).

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du professeur pour les cours Préparatoire, Elémentaire I, Elémentaire II, Moyen I et Moyen II.

DEUX STAGES
DU MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES

A l'I.N.P.E. de Marly - 78
Direction : Mme Aline Pendleton

1) Stage-Cadres :
Du 31 août au 5 septembre inclus. Stage réservé aux étudiants ou professeurs ayant déjà effectué au moins 5 stages et exerçant déjà l'enseignement de la méthode Orff (version française). Nombre de participants limité à 30.

2) Stage 1er et 2e degré :
Du 7 au 12 septembre inclus. 100 participants. Accueil de participants venant de toute forme officielle d'Enseignement, avec priorité donnée aux étudiants en Musique.
Pour les 2 stages :
Inscriptions **avant le 15 mai,** avec curriculum vitæ (adresse, âge, fonction) ,nombre de stages effectués sous l'égide des Affaires culturelles auprès de Mme Aline Pendleton, 110, rue Pierre Demours - 75 - Paris 17e.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

NOUVELLES MÉTHODES

Chant, percussion, flûte à bec,
Instrumentarium Orff, etc...

Extraits du catalogue :

Gillot. JE SUIS MUSICIEN

Pour les élèves de 6 à 8 ans. Connaissance des modes pentatoniques d'ut. Usage des rythmes les plus simples dans la mesure à deux temps binaire.
Livre I (établi pour 10 semaines de cours) **7,20**

Levallois, Le Touzé, Ligistin. LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE

Flûte à bec et percussion avec chant.
Vol. I et II - Chansons françaises
Vol. III et IV - Chansons d'Europe
Chaque **6,90**

Mialle. DIVERTISSEMENTS AUTOUR DE CHANTS POPULAIRES

Pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare, percussion **8,85**

Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC

Etude progressive et simultanée du solfège et de la flûte à bec pour les débutants **5,95**

Pendleton. REFLETS FOLKLORIQUES

Pour chant, percussion et flûte à béc.
2 cahiers, chaque **10,80**

Prost. PERSONANCES

8 chants harmonisés pour voix et instruments (Instrumentarium Orff).
Partition **5,80**
Notice explicative **5,80**

Ribière-Raverlat. L'EDUCATION MUSICALE EN HONGRIE **30,25**

Widiez. METHODE FACILE ET PROGRESSIVE DE PIPEAU **5,70**

— 14 PIECES pour ensemble de pipeaux à 2 et 3 parties avec cymbales, tambourins et triangles facultatifs.
1[er] Album, n° 1 à 7 .... **7,20**
2[e] Album, n° 8 à 14 .... **7,20**

Wuytack. BOLERO (Instrumentarium Orff) **5,80**

— CANTARE ET SONARE. 13 Chansons françaises pour chant, flûte à bec et percussion (Instrumentarium Orff) **7,50**
— COLORES, 6 pièces (Instrumentarium Orff) **5,80**
— DISQUE 33 tours, 17 cm, enregistrement de **Boléro** et **Colorès** **11,10**

Editions **ALPHONSE LEDUC** - 175, rue Saint-Honoré - **PARIS 1[er]** - 073-27-03

I.C.N. s.a. - 3 bis, rue de la Sablière - Paris 14[e] - 273-38-20 Dépôt légal 2 trim. 1970 Directeur-Gérant : A. MUSSON